Mus
196
40
10

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1NLZ .

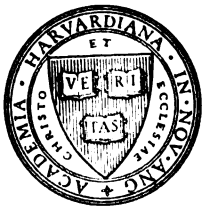
- Volksmusik der Croaten, Serben u. Bulgaren

uhač

Digitized by Google

Mus 196.40.10

Harvard College Library



FROM THE

FRANCIS BOOTT
PRIZE FUND

A PART OF THE INCOME OF THIS FUND BEQUEATHED BY FRANCIS BOOTT [CLASS OF 1831] IS TO BE EXPENDED IN MUSIC AND BOOKS OF MUSICAL LITERATURE

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

SEPARAT-ABDRUCK
AUS
WISSENSCHAFTLICHE MITTHEILUNGEN AUS BOSNIEN UND DER HERCEGOVINA,
VI. BAND, 1899.

DAS
TÜRKISCHE ELEMENT
IN DER
VOLKSMUSIK
DER
CROATEN, SERBEN UND BULGAREN.

EIN BEITRAG ZUR VERGLEICHENDEN MUSIKWISSENSCHAFT.

VON

FRANZ XAV. KUHAČ,
PROFESSOR IN AGRAM.

WIEN, 1899.
IN COMMISSION BEI CARL GEROLD'S SOHN.
DRUCK VON ADOLF HOLZHAUSEN.

Digitized by Google

~~Mus 196.15~~
✓
Mus 196.40.10
-
HARVARD COLLEGE
JUN 23 1922
LIBRARY
Boott fund

Das türkische Element in der Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren.

Ein Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft.

Von

Franz Xav. Kuhač,

Professor in Agram.

Kein Volk hat sich derart aus sich selbst entwickelt, dass es in Allem originell wäre; jedes Volk lernte oder eignete sich etwas, sei diess Etwas gut oder schlecht, schön oder hässlich gewesen, von einem anderen Volke an. Gewöhnlich dienten dem betreffenden Volke als Vorbild die nachbarlichen Völker, oder aber jenes fremde Volk, das sich in das Stammvolk des gedachten Landes einzwängte.

Wenn dies im Allgemeinen gilt, so wird es auch für die Croaten, Serben und Bulgaren den Türken gegenüber gelten, welche Letztere unsere Länder eroberten und daselbst einige Jahrhunderte hindurch herrschten.

Angesichts dieser Thatsache ist es der Mühe werth, zu untersuchen, ob und was die südlichen Slaven von den Türken in der Musik — wohin auch der Gesang zu rechnen ist — entlehnt haben, und ob sie sich auch heute noch an die türkische Musiktradition halten?

Zum Zwecke dieser Untersuchung ist es vor allem Anderen geboten, auf folgende drei Fragen zu antworten: 1. Haben die Türken, als ein eigenes Volk, in ihrer musikalischen Praxis etwas Eigenthümliches gehabt? — 2. Wenn sie in ihrer Musik und in ihrem Gesange nichts Nationaleigenthümliches besassen, von welchem Volke entlehnten sie jenes, das in ihrer Musikpraxis der croatischen, serbischen und bulgarischen Volksmusik gegenüber einen eigenen Charakterzug hat? — 3. Wo und wie haben die Türken das Musikleben der Croaten, Serben und Bulgaren beeinflusst?

Die alten Türken, ein tatarisch-heidnischer Stamm, wohnten als Nomaden in Turkestan, von wo sie sich plündernd und mordend bis zum Ural und zum schwarzen Meere, weiterhin bis Sibirien und im Süden bis Persien ausbreiteten. Der türkische Emir Seldschuk, der sich von der Herrschaft seines Khanes befreite und den Glauben Muhameds annahm, besetzte mit seinen Schaaren um das Jahr 1000 n. Chr. die Bokha,

Digitized by Google

welche ober dem heutigen Persien und Afghanistan lag. Ein anderer Zweig des türkischen Stammes liess sich am Ende des 13. Jahrhunderts (1285), vor den Mongolen fliehend, an der östlichen Seite des kaspischen Sees nieder und eroberte in Kleinasien die Reste des einstigen seldschukischen Reiches.

Dieses wilde Volk hatte keinerlei höhere Cultur, kümmerte sich daher auch wenig um Poesie, Gesang und Musik. Ihr Denken und Trachten war nur darauf gerichtet, sich fremdes Gut anzueignen, und all' Dasjenige zu vernichten, was jene Völker besassen, die sie überfielen. In Friedenszeiten hörte man bei diesen Türken keinerlei Gesang, zur Zeit ihrer Kriegszüge aber nur wildes Geheul und wüstes Getön, welches letztere sie auf einer Art Pauken hervorbrachten, um damit Leute und Pferde ihrer Gegner zu erschrecken. Nirgends findet man Erwähnung oder gar Beweise dafür, dass diese Türken irgendwelchen Volksgesang oder irgendwelche Musikinstrumente gekannt hätten, auf denen es möglich gewesen wäre, eine Melodie auszuführen, wäre diese ihrem Bau und ihrem Ausdruck nach noch so primitiv gewesen. Bei andern Völkern, die mehr oder weniger in den Künsten fortgeschritten sind und das, was sie ursprünglich kannten, vervollständigten oder Fremdes annahmen, findet man in ihrer musikalischen Praxis auch jetzt noch Spuren oder Ueberreste ihrer einstigen Musik. Nur bei den Türken findet man solche nicht.

Es ist daher geboten, nach der Quelle zu forschen, aus der die Türken das schöpften, was sie in der Musik können und von ihr wissen.

Als die Türken in der Nähe Persiens und Arabiens waren, forderte sie der arabische Khalif Harun al-Raschid auf, ihm als Leibgarde zu dienen und ihn vor den Ueberfällen einiger arabischer Stämme zu schützen, die sich gegen ihn auflehnten und zusammenrotteten.

Die Türken kamen dieser Aufforderung nach, vertheidigten den Khalifen und schlugen jeden Angriff auf seinen Hof und seine Person tapfer zurück. Der Khalif, um sich seinen Beschützern dankbar zu erweisen, erfüllte jede ihrer Forderungen dermassen, dass er bald Sclave seiner Leibgarde wurde. Und so kam es, dass sich in Arabien immer mehr Türken ansiedelten und sich von dem Lande des Khalifen Stück um Stück aneigneten.

Endlich erhob sich im Jahre 1289 n. Chr. der junge Türkenführer Osman (welcher Name so viel bedeutet als junger Trappe) und erweiterte die Grenzen des türkischen Besitzes um ein Bedeutendes. Von dieser Zeit an nannte sich dieser Türkenstamm auch Osmanen. Dieser Führer und später dessen Nachfolger überwältigten immer mehr die Araber, bis endlich die Türken Herren des ganzen arabischen Staates geworden waren.

Obwohl nun die Türken auch nach diesem Geschehniss von der eigentlichen Aufgabe ihres Lebens nicht abliessen, nämlich das Kriegshandwerk zu betreiben, so fingen sie dennoch jetzt an, Manches von den Arabern zu lernen, denn dieses begabte und ritterliche Volk war zu jener Zeit bereits hoch civilisirt und verstand sich auf mancherlei Wissenschaften und Künste. So entlehnten die Osmanen von den Arabern nicht nur die Schrift, sondern lernten von ihnen auch gewisse Gewerbe und Fertigkeiten, von den Künsten aber die Dichtkunst, Baukunst, Gesang und Musik. Allein wenn die Osmanen auch Imitationstalent hatten, so fehlte ihnen dennoch die Gabe, selbst etwas zu erfinden oder zu schaffen. Die ganze türkische Literatur ist nichts Anderes als eine Nachahmung arabischer und persischer Muster. Desgleichen sind die Türken auch nicht im Stande für Liedertexte neue Melodien zu improvisiren; sie singen jene Melodien, die sie von den Arabern hörten und erlernten. Auch erfanden die Türken

Digitized by Google

kein einziges neues Musikinstrument, sondern benützten jene Instrumente, die bei den Arabern im Gebrauche waren, und spielten auf denselben nach Art der Araber.

Die muhamedanische Religion, welche in Arabien entstand und die sämmtliche Araber und Türken bekennen, war sowohl der Malerei als auch der Musik nicht besonders hold, denn wie der Prophet im Koran vorschreibt, darf kein echter Moslim eine menschliche oder thierische Gestalt malen, damit sie nicht am jüngsten Tage eine Seele fordere. Auch soll sich der Moslim nicht mit Musik befassen.

Allein wie die Araber leidenschaftliche Liebhaber von Poesie und Musik waren, so deuteten sie die Worte des Propheten dahin, dass er nur unsittliche nicht aber auch unschuldige und erhabene Musik verboten habe. Indem nun die Araber auf diese Weise ihr Gewissen beruhigt und beschwichtigt hatten, pflegten sie die Musik so viel es nur anging. Einige Khalifen der omerjjadischen und abassidischen Dynastie improvisirten selbst neue Melodien, und Frauen fürstlicher Herkunft zeichneten sich als vortreffliche Sängerinnen aus. Infolge dessen wurden dann Dichter, Sänger und Musiker an den reichen und glänzenden Höfen der arabischen Khalifen mit grosser Auszeichnung behandelt und erhielten oftmals fabelhafte Belohnungen.

Die Türken scheinen auch in dieser Beziehung die Vorschriften des Koran strenger gehalten zu haben als die Araber, oder befassten sich deshalb seltener mit Musik, weil sie kein besonderes Talent für dieselbe hatten, obwohl sie Musik gerne hörten. Und so sangen die Türken selten etwas Anderes, als was in ihren Dschamien (Moscheen) gesungen oder halb singend recitirt wurde. Noch weniger berücksichtigten die Türken dasjenige, was die Araber von der Musiktheorie wussten und selbst erforscht hatten. Hier möge uns ein kleiner Blick auf die Musiktheorie der Araber gestattet sein.

Die Araber hatten schon im 8. Jahrhundert n. Chr. eine eigene musikalische Theorie. Diese schrieb ein gewisser Chalil (gest. im Jahre 786 n. Chr.) unter dem Titel: „Buch über Töne und über Rhythmus". Anfangs des 9. Jahrhunderts schrieb der arabische Encyklopädist el Kindi (gest. 862 n. Chr.) sechs Werke über Musik, und zwar: „Ueber Composition oder über die Verbindung der Töne"; „Ueber die Anordnung der Töne und Tonleiter"; „Eine allgemeine Anleitung zur Musik"; „Ueber den Rhythmus"; „Ueber Musikinstrumente" und „Ueber die Musikbegleitung der Gesänge". Sein Schüler, Arzt und Philosoph Ahmed ben Muhamed ben Mervan es Serchasi (gest. 899 n. Chr.), hinterliess nach seinem Tode: ein grosses und ein kleines Buch über Musik und eine Einleitung zur Musikwissenschaft.

Nach der Ansicht der Araber gehörte zum Wissen eines grossen Philosophen auch die Kenntniss der Musik. Deshalb haben auch viele arabische Gelehrten in ihre Schriften Abhandlungen über Musik eingeflochten. Solche schrieben Thabit ben Korra (gest. anno 900), Abulekr in Badsche (gest. anno 918), der Arzt Ibnol Heisem (gest. 1038), der ein Werk: „Ueber die Wirkung musikalischer Melodie auf die thierischen Seelen" schrieb; der Philosoph el-Farabi (gest. 950), welcher zwei Bände über die Musik verfasste. El-Farabi kannte die alten griechischen Schriftsteller gründlich, übersetzte ins Arabische Aristoteles' „Analytik" und schlug auch vorzüglich die Laute.[1])

Schriftsteller, die über Musik schrieben, hatten die Araber und Perser sehr viele; Freiherr v. Hammer-Purgstall zählte deren mehr als fünfzig auf.[2])

---

[1]) R. G. Kiesewetter, Die Musik der Araber, S. 7, Leipzig 1842, und Aug. Wilh. Ambros, Geschichte der Musik, I, S. 85—86, Breslau 1862.

[2]) „Jahrbücher der Literatur", XCI, Wien 1840

Digitized by Google

Aber all' das, was arabische und persische Philosophen über Musik schrieben, gründet sich nicht auf die praktische Musikübung des arabischen Volkes und der arabischen Musiker, sondern war blos Klügelei, mathematische und philosophische Speculation, welche den Leser zwar verblüffte, ihm aber nichts klar machen konnte, noch weniger aber der praktischen Musik nützte.

Solche ideale Musiktheorien schrieben auch die alten Griechen, aber eben deshalb kümmerten sich um dieselben weder die griechischen noch die arabischen praktischen Musiker und Sänger; diesen genügte es, wenn Einer vom Andern einige Melodien ablernte oder solche selbst erfand.

Was man indess den arabischen Musikschriftstellern zu ihrem Lobe nachsagen muss, ist, dass sie das, was sie lehrten, nicht von den Griechen abschrieben, sondern selbst ausklügelten. Deshalb schufen sie auch eine von den Griechen ganz verschiedene Musiktheorie.

Um von dem, was die arabischen Philosophen über Musik lehrten, einen Begriff zu geben, werde ich die Hauptsachen ihrer Lehre berühren, gleichzeitig aber auch über einzelne Dinge mein Urtheil aussprechen.

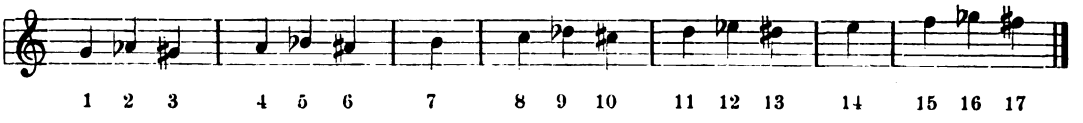
a) Die arabischen Philosophen theilten die Tonleiter in siebzehn Dritteltöne, nämlich:

Ge, +ge, ǂge; A, +a, ǂa; Ha; Ce; +ce, ǂce; De, +de, ǂde; E; Ef, +ef, ǂef.[1])

An diese Dritteltöne glauben auch jetzt noch viele europäische Musikhistoriker und sagen: Diese kleinen, unangenehm klingenden Intervalle sind schuld, dass die Musik der orientalischen Völker so hässlich und falsch klingt.

Die Völker des Orients haben in der That andere Intervallengrössen als die jetzige europäische Musik hat, und deshalb sind uns auch ihre Intervalle fremd, unangenehm, ja geraderdings zuwider. Aber ich glaube, dass dieses uns Unangenehme nicht den Dritteltönen, sondern Anderem zuzuschreiben ist, von dem ich weiter unten sprechen werde. Für jetzt will ich nur bemerken, dass sich meines Dafürhaltens die arabischen Theoretiker, noch mehr aber die Commentatoren arabischer Musik, mit den angeblichen Dritteltönen irrten. Denn eine Sängerin oder ein Sänger, der im Stande wäre, der Reihe nach Dritteltöne zu singen, so wie unsere jetzigen Sänger die chromatische Tonleiter ausführen, gibt und gab es bei keinem Volke, weder des Alterthums noch der Gegenwart. Die Sänger können dies deshalb nicht, weil es dem Organismus der menschlichen Stimme, ja sogar auch dem Mechanismus der Blasinstrumente widerspricht.

Die erwähnten siebzehn Intervalle der arabischen Tonleiter wurden blos zur Uebersicht aller jener Töne aufgestellt, die in der Musik verwendet werden können und dürfen. Eine solche tabellarische Uebersicht haben übrigens auch wir in unserer chromatisch-enharmonischen Leiter, wie dies hier zu sehen ist:



Den Unterschied zwischen *as* und *gis, des* und *cis* .... kennt und empfindet jeder unserer Sänger und Geiger und empfanden auch die arabischen Philosophen. Und weil diese zwischen *ge* und *a,* zwischen *ce* und *de* noch zwei andere Töne fanden, so theilten

[1]) Der Ton *ge* mit dem + Zeichen bedeutet ein etwas höheres *ge* als das erste *ge,* das mit dem Zeichen ǂ aber ein etwas höheres als das zweite *ge,* nämlich als dieses + *ge.*

Digitized by Google

sie den Ganzton in drei Theile oder in Dritteltöne. Wenn man jedoch nach den Halbtönen *e—ef* und *ha—ce* der arabischen Leiter ihre Dritteltöne beurtheilt, so muss man zur Einsicht gelangen, dass diese Intervalle keine wahren Dritteltöne gewesen sind, sondern dass *as* und *gis*, *hes* und *aīs* blos die Hälfte eines Halbtones, also Vierteltöne ausmachten. Oder irren etwa unsere und nicht die arabischen Akustiker?

Eines ist jedenfalls unwiderlegbar, dass nämlich unsere Sänger im Stande sind, den Ton *as* für sich und wieder den Ton *gis* in Verbindung mit anderen verwandten Tönen verschieden zu intoniren. Dass sie aber im Stande wären, der Reihe nach Vierteltöne, beziehungsweise Dritteltöne, also die Töne der chromatisch-enharmonischen Leiter der Reihenfolge nach zu singen, das ist unmöglich; solche Sänger gibt es nicht und hat es nie gegeben.

Dasjenige, was in der arabischen Musik abstossend und unserem Gehör unangenehm ist, sind nicht die vermeintlichen Dritteltöne, sondern die eigenthümliche Temperatur ihrer diatonischen Scala. In dieser Scala kommen nämlich solche Intervallengrössen vor, die nicht nur unserem Gehör und unserer Gewohnheit nach unrein klingen, sondern auch nach der akustisch genau gemessenen Scala, die wir die natürliche Scala oder auch die natürliche Temperatur nennen, falsch sind. Die asiatische Temperatur der diatonischen Tonleiter haben jedoch die arabischen Musiktheoretiker nicht auf Grund ihrer Volksmusik oder ihrer nationalen Musikinstrumente untersucht, wie dies auch die jetzigen Akustiker nicht thun: sie rechneten blos, ohne viel zu fragen, ob diese mathematisch construirten Intervalle mit jenen der praktischen Musik des arabischen Volkes übereinstimmen oder nicht.

Wenn die arabischen Musiktheoretiker ihre Pfeife Zurna (Zamr-i) oder ihre Flöte Nai untersucht hätten, würden sie gefunden haben, dass auf diesen Blasinstrumenten keine Dritteltöne vorkommen, wohl aber, dass die arabische diatonische Tonleiter eine eigene Temperatur hat.[1])

Welche Intervallengrössen die diatonische Leiter der arabisch-türkischen Musik hat, kann ich nicht genau angeben, da ich weder einen Phonograph (Graphophon), noch sonstige akustische Apparate besitze, mit Hilfe deren ich die einzelnen Intervallen hätte genau ausmessen können. Doch kann ich so viel sagen, dass ich beim türkischen Gesang oder beim primitiven Spiel türkischer Musikanten leicht wahrnehmen konnte, dass ihre Intervallengrössen andere sind, als die unserigen, und dass jene unserem Gehör geradezu wild klingen. Uebrigens möge die Temperatur der asiatisch-diatonischen Scala noch so unregelmässig und unangenehm sein, so ist es dennoch möglich, durch beständiges Hören derselben sich an sie zu gewöhnen, geradeso, wie sich die Europäer an die unreinen und unregelmässigen Intervalle der temperirten Stimmung derart gewöhnt haben, dass ihnen sogar die akustisch genauen Intervalle der natürlichen Stimmung unrein vorkommen. Es versteht sich von selbst, dass demjenigen, der blos an die asiatische Musiktemperatur gewohnt ist, unsere Temperatur unangenehm klingen muss; denn die Gewohnheit ist eine grosse Macht und entscheidet gewöhnlich ganz allein darüber, dass dies oder jenes Einem schön, dem Andern unschön vorkommt.

Im Uebrigen begnügten sich die arabischen Gelehrten keineswegs mit den Dritteltönen, sondern theilten auch diese noch in kleinere Theile, die sie Lahani, das ist vorübergehende (oder Modulations-) Intervalle nannten. Vielleicht verstanden sie unter

[1]) Was el-Farabi von der Laute und der Tanbura schreibt, dass diese Saiteninstrumente Griffbretter mit Bünden hatten und die Bünde ausser den Tönen der diatonischen Scala auch Dritteltöne bezeichneten, finden wir auch bei unserer (der croatischen) Biserniza-Tanbura (wenn sie das Volk selbst fabrizirt), nur dass hier die Bünde enharmonische Töne bezeichnen.

Digitized by Google

diesen Partialintervallen dasselbe, was wir unter akustischem Komma oder die Sänger unter Portamento verstehen. Diese kleinen Intervalle theilten sie in grössere, mittlere und kleine, die kleinen aber wieder in grosse-kleine, in mittel-kleine und in allerkleinste-kleine. Diese kleinen Intervalle erklärten sie wie folgt: „Grössere vorübergehende Intervalle sind jene, welche — schneidest du sie von der Quinte ab — einen Rest ergeben, der kleiner ist als das Abgeschnittene, nämlich ein Ganzes und ein Viertel, oder ein Ganzes und ein Fünftel, oder ein Ganzes und ein Sechstel.

Da diese verworrene arabische Theorie kein einziger von allen lebenden europäischen Fachmännern versteht, so kann man mit Gewissheit voraussetzen, dass sie auch die arabischen praktischen Musiker und Sänger nicht verstanden haben, und sich eben deshalb um diese Lehre auch gar nicht kümmerten. Sie spielten und sangen ihre Melodien nach der Temperatur jener diatonischen Tonleitern, die sie von ihren Ahnen überkommen hatten.

Diese Tonleiter und diese Temperatur lernten auch die Türken von den Arabern und bewahrten sie traditionell bis zum heutigen Tage.

b) Auch die Lehre von den Tonarten (arabisch Makamet oder Schutud, italienisch Modi) ist in der arabischen Theorie verwickelt und unklar, wenn auch nicht derart wie die Lehre von den vorübergehenden Intervallen.

Tonarten (Tongeschlechter) hatten die Araber zwölf, wie dies El-Farabi und nach ihm der berühmte persische Theoretiker Abdul Kadir, der im 14. Jahrhundert n. Chr. lebte, gelehrt hat. Nach der Theorie Abdul Kadir's, der die Tonarten mit Hilfe der Lautenbünde erklärte, construirte der deutsche Akustiker Helmholtz[1]) die arabischen Tonarten wie folgt, indem er jeden Ton, der in einer oder der andern Tonart etwas tiefer klingt als in der natürlichen Temperatur, damit bezeichnete, dass er denselben unterstrich, während wir hier denselben mit fetten Lettern drucken.

Arabische Tonarten.

1. Uschak: *ce, de, e, ef, ge, a, hes, ce;*
2. Neva: *ce, de, e, ef, ge, as, hes, ce;*
3. Buselik: *ce, des, es, ef, ges, as, hes, ce;*
4. Rast: *ce,* **de,** *e, ef, ge,* **a,** *hes, ce;*
5. Husejin: *ce,* **de,** *es, ef,* **ge,** *as, hes, ce;*
6. Hidschaf: *ce,* **de,** *es, ef,* **ge, a,** *hes, ce;*
7. Rahevi: *ce,* **de, e,** *ef,* **ge,** *a, hes, ce;*
8. Sengule: *ce, de,* **e,** *ef,* **ge, a,** *hes, ce;*
9. Irak: *ce,* **de, e,** *ef, ge,* **a,** *hes,* **ce,** *ce;*
10. Isfahan: *ce, de,* **e,** *ef,* **ge, a,** *hes,* **ce,** *ce;*
11. Büsürg: *ce, de,* **e,** *ef,* **ge,** *ge, a,* **ha,** *ce;*
12. Zirefkend: *ce,* **de,** *es, ef,* **ge,** *as,* **a,** *ha, ce.*

Von diesen Tonarten gleichen sich die Tonarten Uschak, Rast und Sengule, nur dass in der Tonart Rast die Secunde und die Sexte *(de, a)* etwas tiefer ist als die Secunde und Sexte in der Tonart Uschak, in Sengule aber, dass die Terz und Quinte *(e, ge)* etwas tiefer ist als die Terz und Quinte in der Tonart Uschak.

[1]) H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, S. 442—444, Braunschweig 1870.

Digitized by Google

Weiterhin ähneln sich die Tonarten Newa und Husejin, nur dass in Husejin die Secunde und die Quinte *(de, ge)* tiefer ist als in der Newa.

Die Haupttonarten der arabischen Musik sind Uschak, Rast, Husejin und Hidschaf. Transponirt man diese Tonarten auf solche Tonica, in deren Scalen keine Erhöhungen oder Erniedrigungen nothwendig sind, so erhält man folgende Tonleitern:

Uschak: *ge, a, ha, ce, de, e, ef, ge.*
Rast: *ge,* **a,** *ha, ce, de,* **e,** *ef, ge.*
Husejin: *a,* **ha,** *ce, d,* **e,** *ef, ge, a.*
Hidschaf: *de,* **e,** *ef, ge,* **a,** *ha, ce, de.*

Aus den Tonarten Uschak und Rast kann man klar und deutlich entnehmen, dass der Unterschied dieser beiden Tonarten in nichts Anderem besteht als in der verschiedenen Temperatur der Töne *a* und *e*.

In der modernen temperirten Stimmung besteht ein solcher Unterschied nicht; doch bestand er in der Musik der alten Griechen. Diese konnten nämlich eine Melodie, gehalten in — sagen wir — lydischer Tonart, auf einer Flöte, die nach der Temperatur der dorischen Tonart gestimmt war, nicht ausführen, sondern mussten, wollten sie ins Dorische übergehen, eine Flöte mit dorischer Temperatur nehmen.[1])

Die letzten vier arabischen Tonarten Irak, Isfahan, Büsüng und Zirefkend haben in ihren Tonleitern je einen Ton mehr als die früheren, nämlich statt acht Töne (die Octave dazugerechnet) deren neun. Diese vier Tonarten kann man mit den gemischten Tonarten (den diatonisch-chromatischen und den diatonisch-enharmonischen) der alten Griechen vergleichen.

Man würde sich indess irren, wollte man glauben, dass sich die arabischen Musiktheoretiker mit diesen zwölf Tonarten begnügten; sie construirten ausser diesen noch 24 Untertonarten oder Zweige der Haupttonarten, die sie Schaabe nannten, ausserdem noch 6 Awaasat-Tonarten, d. i. Tonarten der Laute, weiterhin 24 verbundene Tonarten, verbunden mit den Makamet- (Haupt-) Tonarten und 6 verbundene Tonarten, verbunden mit den Awasat- und Makamet-Tonarten. Nach diesem hatten also die Araber zwölf Haupt- und sechzig untergeordnete, zusammen zweiundsiebzig Tonarten; wir aber haben in der europäischen Musik deren nur zwei: eine Dur- und eine Moll-Tonart oder, wie man zu sagen beliebt, nur zwei Tongeschlechter.

Was die untergeordneten arabischen Tonarten für Tonarten gewesen sind, lässt sich aus der nebulosen Erklärung der arabischen Schriftsteller nicht ermitteln; ja was mehr, es gab selbst bei den Arabern Philosophen, die nicht einmal mit den Makamet-Tonarten, viel weniger mit den untergeordneten im Reinen waren. Der Verfasser des arabischen Buches: „Der blühende Baum" rief, als er die Tonart Isfahan nicht erklären konnte, mit echt orientalischer Resignation aus: „Gott möge sie kennen!" (Ambros.)

Von den Awasat-Tonarten meinen einige neuere Commentatoren der arabischen Musiktheorie, zu denen auch Kiesewetter, Ambros und Helmholtz gehören, dass diese keine eigentlichen Tonarten, sondern nur gewisse melodische Phrasen bedeuten. Sie glauben dies aber deshalb, weil in den Leitern dieser Tonarten gewisse Töne mangeln. Möglich, dass sie richtig urtheilen; es kann aber auch sein, dass die Awasate solche Tonleitern haben, die aus der ältesten Zeit menschlichen Denkens stammen. Bei

[1]) Siehe meine Abhandlung „Apollonova himna od god. 278 prije Isusa" („Apollohymne vom Jahre 278 v. Chr.") im 130. Bande des „Rad" der südslav. Akademie, Agram 1897 (Separatabdruck S. 12—13).

Digitized by Google

den Chinesen erhielt sich bis heute das Andenken an eine alte Tonleiter, die nur aus fünf Tönen bestand, nämlich aus den Tönen *ef, ge, a, ce, de.*[1])

Meine Meinung über die arabischen Awasate geht dahin, dass deren Tonleiter jener alten Zeit angehören, in der die Laute noch keine Bünde, sondern blos fünf leere Saiten hatte, die nach der gedachten alten Scala gestimmt waren, und dass man diese Tonarten deshalb auch Tonarten der Laute nannte.

Von den untergeordneten Tonarten meine ich, dass sie nichts Anderes als das bedeuten, was wir zufällige Versetzungen nennen. Denn wie wir Melodien haben, die aus *Ce-dur* gehen, und in denen zufällig ein *hes* vorkommt, und wieder Melodien aus *Ce-dur*, in denen andere chromatische Töne zufällig vorkommen, so wird dies auch bei den arabischen Melodien der Fall gewesen sein. Als nun die arabischen Gelehrten diese Erscheinung, das ist zufällig erhöhte oder erniedrigte Töne (die selbstverständlich nicht der Haupttonart angehören) in der Melodie wahrnahmen, construirten sie untergeordnete Tonarten, und zwar so viele, als sie zufällig erhöhte oder erniedrigte Töne in den Melodien vorfanden.[2])

Die vier Haupttonarten der Araber und auch die Tonarten ***Irak*** und ***Isfahan*** eigneten sich die Türken an und bewahrten sie in ihrer Musikpraxis bis auf den heutigen Tag.

c) Harmonien oder Accordgebilde im heutigen Sinne kannten die Araber nicht; ja sie halten auch jetzt noch die Harmonie für etwas Ueberflüssiges, die dem wahren Genuss der Melodie hinderlich ist. Einst spielte ein Franzose vor einem Araber die Marseillaise auf dem Clavier. Der Araber erfasste plötzlich die linke Hand des Pianisten und sagte: „Zuerst spiele diese Melodie (der rechten Hand) und dann jene (der linken Hand)"; er fügte hinzu: „Eure Musik ist ein grässliches Durcheinander, das einem ernsten Manne nicht gefallen kann."

Was die Araber Harmonie (ahenk) nannten, bezog sich auf den Wohlklang oder die Consonanz einzelner Intervalle gegenüber anderen Intervallen. So lehrte der persische Encyklopädist Mehmed Shirafi (gest. 1315 n. Chr.) in seinem Werke „Dürret el Tadsch" (d. i. „Die Perlenkrone"), dass die Octave das wohlklingendste und bestharmonischste Intervall der Tonleiter sei, dann die Quinte und (wunderbar genug) die grosse und die kleine Terz.

Alle Commentatoren der arabischen Musik glauben freilich, dass die Araber gar keine musikalische Begleitung hatten, sondern stets unisono sangen und musicirten. Allein ich habe diese Meinung bereits in meiner Abhandlung über die Apollohymne — in welcher ich über die Musik der alten Griechen handelte — widerlegt, und behaupte auch hinsichtlich der Araber, dass es ihnen geradezu unmöglich gewesen sei, die Tanbura (Kithara) so zu spielen, dass neben der Melodie nicht auch die leere Saite mitgeklungen hätte, weil die Saiten eben mit einem Plectrum zum Ertönen gebracht wurden. Dasselbe ist auch der Fall, wenn man auf der Doppelflöte oder auf der Pfeife des Dudelsackes spielt; denn auch hier erklingt mit der Melodie gleichzeitig noch ein Ton. Das ist allerdings noch immer keine Harmonie im heutigen Sinne des Wortes,

---

[1]) Der russische Musikgelehrte Dr. S. Famincin bewies in seinem Werke: „Drevnaja Indo-kitajskaja gamma" („Die antike indo-chinesische Scala"), Petersburg 1889, dass auf Grund dieser alten (fünftonigen) Scala viele Volksmelodien, namentlich aber slavische, gebaut sind.

[2]) Ich finde mich veranlasst, den Leser aufmerksam zu machen, dass ich diesen Gedanken, sowie auch jenen über die arabische Temperatur zuerst ausgesprochen und damit, wie ich glaube, ein Problem gelöst habe.

Digitized by Google

da es hier keine vollständigen Accorde gab, aber eine Art Zweistimmigkeit oder Zweiklang war es dennoch.

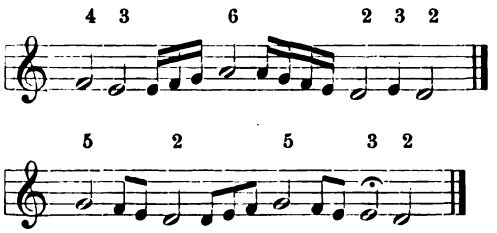
Auch diese primitive Musikbegleitung lernten die Türken von den Arabern, und die türkischen Volksmusikanten prakticiren dieselbe auch heute noch.

d) Was den musikalischen Rhythmus betrifft, so wurde derselbe in den Schriften arabischer Philosophen und Musiktheoretiker ausführlich und haarklein, wenn auch in bombastischer Weise, erklärt. Die Rhythmik der arabischen Musik können wir insofern bei Seite lassen, da sie auf den Gegenstand, von dem wir hier sprechen, wenig Bezug hat und gar nichts entscheidet. Es wird genügen, hier nur so viel zu bemerken, dass sich der Rhythmus der arabischen Musik auf die Metrik der Poesie gründet, und dass die Türken sowohl die Formen der Poesie als auch die Gesetze des musikalischen Rhythmus von den Arabern praktisch erlernten.

e) Eine wichtige Thatsache ist bei den Arabern der Mangel einer Notenschrift, nach welchen praktische Musiker oder Sänger eine Melodie hätten ausführen können, die sie zuvor nie hörten. Dieser Mangel ist um so auffallender, weil die alten Griechen eine Notenschrift hatten, arabische Gelehrte aber die griechische Literatur kannten. Auch aus diesem Umstande lässt sich folgern, dass die Araber thatsächlich ihren eigenen Weg gingen und nur das lehrten, was sie selbst erfunden haben. Uebrigens, wenn die Araber auch keine eigene Notenschrift hatten, so konnten ihre Gelehrten irgend eine Melodie dennoch mit Worten derart beschreiben, dass man dieselbe beiläufig errathen konnte. Ein anonymer persischer Schriftsteller beschrieb das Fragment einer Melodie wie folgt: „Nimm den Ton vier (der diatonischen Tonleiter Zirefkend), steig' herab in den Ton drei; von da gehe in den Ton sechs, dann schnell herab durch alle Töne bis zum Ton zwei; dort mache eine Pause; dann steig' wieder in den Ton drei und schliesse im Tone zwei."

Ein anderes Beispiel von demselben persischen Autor lautet: „Beginne im Tone fünf; schnell herab durch alle Töne zum Tone zwei; von da schnell hinauf zum Tone fünf, schnell wieder herab zum Tone drei, hier verweile lang, und dann schliesse mit dem Tone zwei."

Dalberg setzte diese mit Worten beschriebenen melodischen Fragmente, welche De la Borde in seinem Werke: „Essai sur la musique ancienne et moderne" (Paris 1780) veröffentlichte, in Noten, und zwar so:



Da die Araber keine eigentliche Notenschrift hatten, so konnten selbstverständlich auch die Türken keine haben.

f) Musikinstrumente hatten die Araber sehr viele und verschiedene; nämlich: die Laute, l'aud (türkisch lavut, laguta),[1]) verschiedene Gattungen Pandura (Tanbura,

[1]) Die Laute ist bei den Türken oder doch bei den muhamedanischen Slaven gänzlich ausser Gebrauch gekommen.

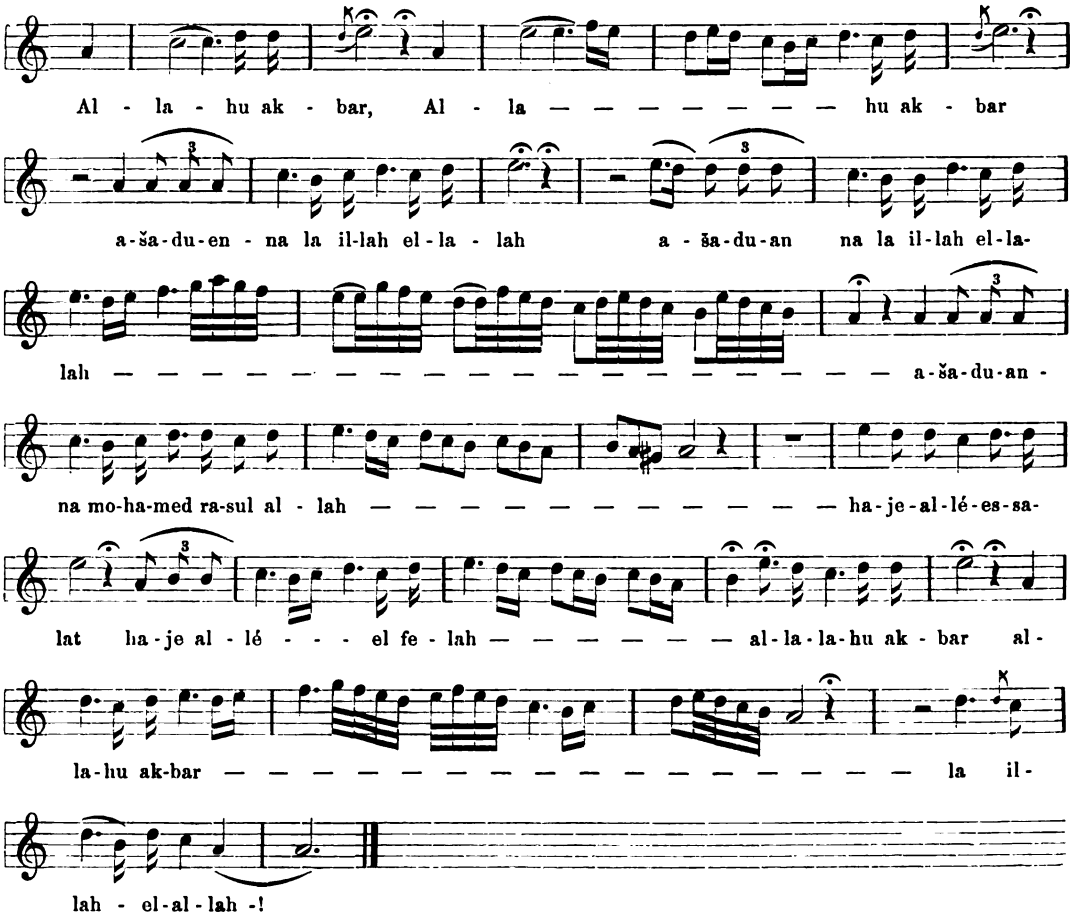
Digitized by Google

Tanburica); Kanon oder Santin, das Cymbal, das Hackbrett; Ney oder Nay, eine Flöte; Misman oder Düdük (türkisch Tuduk, croatisch duduk) eine Pfeife; Sürma (türkisch Zurna), die Oboe; Argul (croatisch dvojnice), die Doppelflöte; Gajda (türkisch Tulum), die Sackpfeife, der Dudelsack; Tobilets, die Pauken; Davul, Tavul (plur. Tabl), die Trommel; Daïre (türkisch Dajre, Düm, Belek), die Handpauke mit Schellen; Zill (türkisch Zile), Piatti, Cinellen; Dznoutsch (persisch Dschulpare, türkisch Tschalpare, Tscharpare), Castagnette, Daumenklapper.[1])

Alle diese Musikinstrumente überkamen die Türken von den Arabern. Von dem Gesang und der Musikübung der Araber hier einige Beispiele:

Ézan.

(Ruf zum Gebet von dem Minaret der Moschee aus.)



(Aus dem monumentalen Werke „Description de l'Égypte", verfasst auf Befehl Kaiser Napoleon I. und gedruckt in Paris 1804—1807. Die obige Melodie sammt Text befindet sich im 7. Bande, S. 192, und zwar in der Abhandlung „Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux", verfasst von Guillaume André Villoteau.)

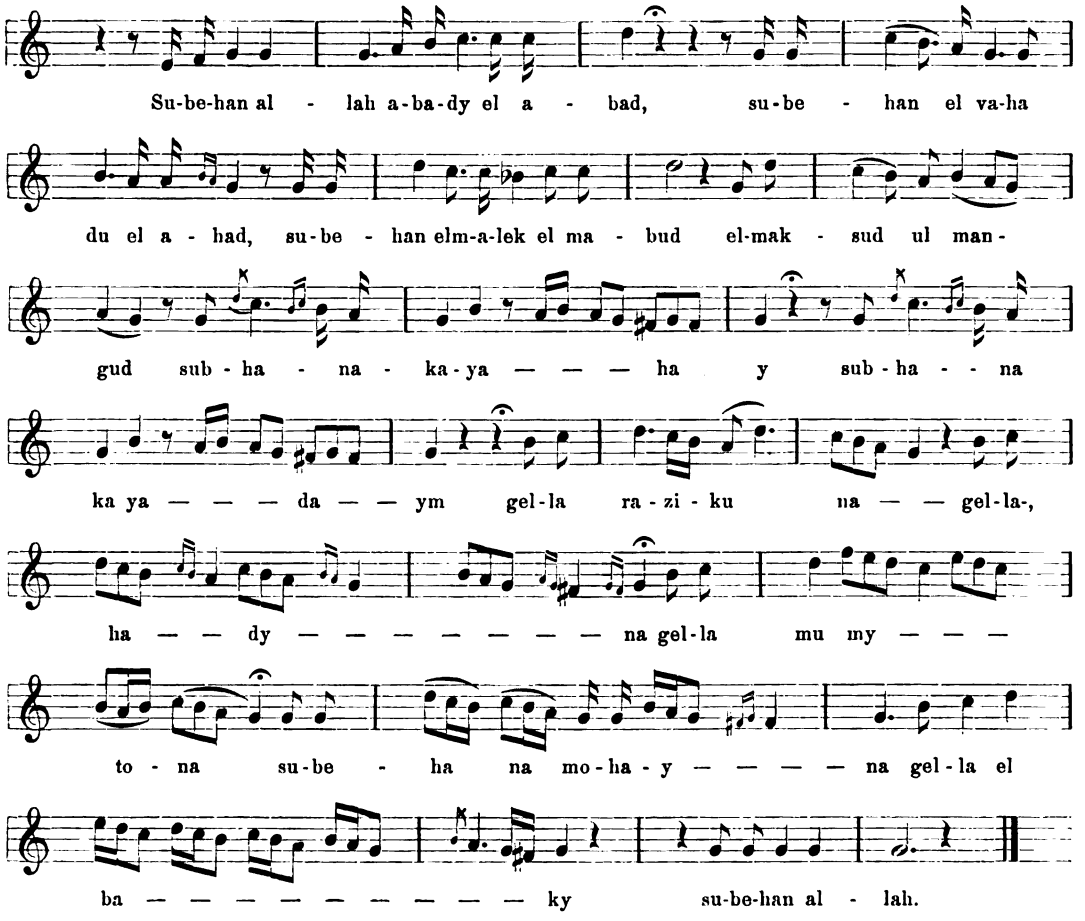
[1]) Araber und Türken gebrauchen auch das Instrument Gunibry (croatisch Gusle), eine primitive Geige und das Kemangeh (türkisch Keman, Kemane, Kemandsché, Tschemane), die Violine (croatisch Vijalo), doch sind diese Instrumente nicht arabischen, sondern slavischen Ursprungs.

Digitized by Google

Zu bemerken ist, dass der arabische Text der Ezane nach der egyptischen Aussprache geschrieben ist. In Bosnien und in der Hercegovina hat die Ezane folgenden Text:

Al-la-hu ek-ber, Al-la-hu ek-ber! Eš-he-du en la i-la-he il-lel-lah, eš-he-du en la i-la-he il-lel-lah; eš-he-du en-ne Mu-ham-me-der re-su-lul-lah. Haj-je a-le-s sa-lah; haj-je a-le-l fe-lah. Al-la-hu ek-ber, Al-la-hu ek-ber! La i-la-he il-lel-lah!

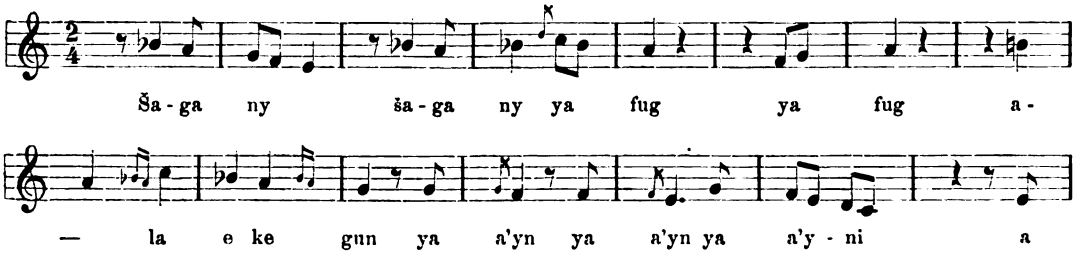
Morgengesang des Mujesin.



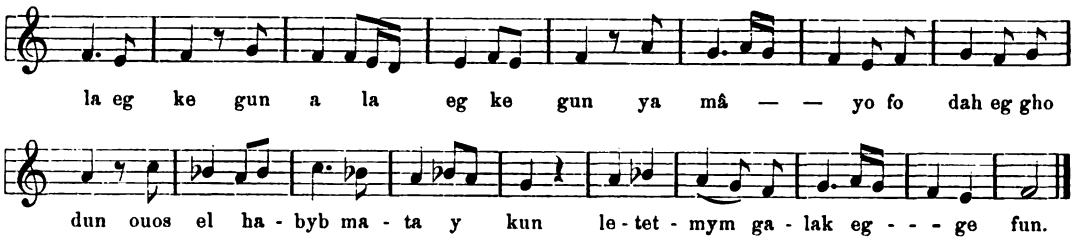
(Aus dem Werke „Description de l'Égypte", Bd. 7, S. 104.) Dies Lied hat in Bosnien und der Hercegovina folgende Worte:

Sub-ha-na 'llah e-be-du 'l a-bad, sub-ha-ne'l-va-hi-dil e-had, sub-ha-ne'l-me-li-ki'l-ma-bud, el mak-sud el mev-džud, sub-ha-na kaj-jum haj, sub-ha-ne'l kaj-jum džel-le ra-zi-ku-na, džel-le ha-di-na mu-mi-tu-na, sub-ha-ne muh-ji-na, džel-le-'l ba-ki sub-ha-na-'l-lah!

Arabisches Lied in der Tonart Uschak.

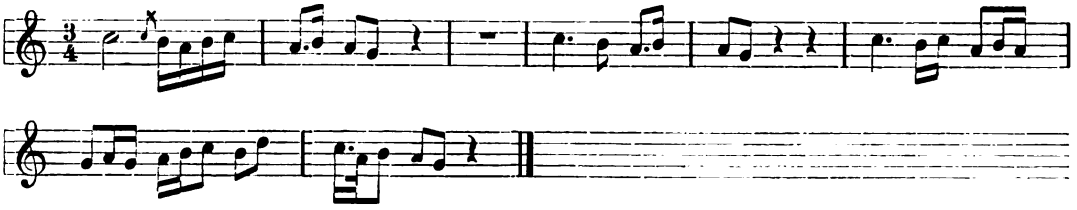


Digitized by Google



Diese Melodie notirte Villoteau in „Description de l'Égypte" insofern ein wenig anders als die unsrige, da er (so viel er eben vermochte) auch die vermeintlichen arabischen Dritteltöne bezeichnete. Zu dieser Notirung bemerkt Kiesewetter in seinem Werke: „Die Musik der Araber", Anhang D, S. 17: „Indem die Formel der Tonart Uschak eine rein diatonische ist, so kann die (Villoteau'sche) Melodie in unseren alltäglichen Noten mit der vollkommensten Genauigkeit folgendermassen dargestellt werden" (wenn man nämlich die arabische Temperatur der Scala ausser Acht lässt). Deshalb habe auch ich Kiesewetter's und nicht Villoteau's Notirung benützt.

Bettlerlied aus Kairo.



Aus Ambros' „Geschichte der Musik" I, S. 103.

In Algier singen und spielen arabische Sänger und Sängerinnen in öffentlichen Localen eine Art Suite (Stücke mit instrumentaler Begleitung), von denen die Araber behaupten, dass sie sehr alt wären und noch aus der spanischen Epoche (720—1200 n. Chr.) stammen. Sie nennen diese Stücke Nuba. Mehrere solche Nuben verbinden die arabischen Musiker und Sänger zu einem Ganzen und führen sie mit Begleitung der Laute, der Tanbura, des Rebab (eines alten Streichinstrumentes) und der Kuitre (Guitarre) aus. Jede Nube besteht aus fünf Abtheilungen oder Stücken, nämlich: 1. Mossader, welche der Méhtér, d. i. der Director der Gesellschaft singt; 2. Betaïhh; 3. Dergj; 4. Insiraf und 5. Khélas. Die erste Piece (der erste Satz) ist ein Adagio, die zweite von tiefem und die dritte von lieblichem Ausdruck, die vierte ist ein Allegretto und die fünfte (das Finale) ein Allegro.

Sieben solche Nuben hat Alexander Kristianović in Algier, wo er zwei bis drei Jahre lebte, in Noten gesetzt und in seinem Werke „Esquisse historique de la Musique Arabe", Köln 1863, veröffentlicht. Dasselbe enthält ausser einer historischen Einleitung und einigen Biographien berühmter arabischer Sänger und Musiker mehrere recht hübsche Abbildungen arabischer Musikinstrumente. Ueber die Bedeutung des Wortes Nuba erkundigte sich Kristianović[1]) bei den arabischen Musikern selbst und erfuhr,

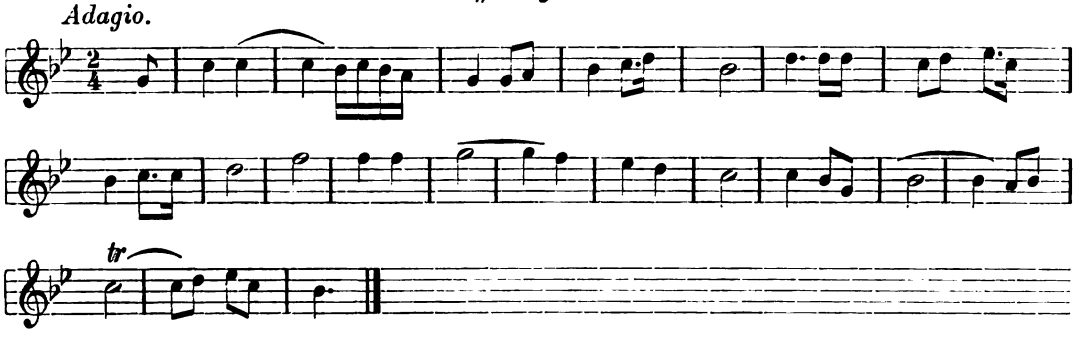
[1]) Alexander Christianowitsch (so schrieb er sich) ist wahrscheinlich einer von jenen Jünglingen, die Napoleon I., als er in Illyrien eindrang, mit sich nach Paris nahm, um sie dort ausbilden zu lassen, und vielleicht ein Verwandter des Agramer Weihbischofes Kristianović. Da mir daran gelegen war, Näheres über ihn zu erfahren, wandte ich mich nach Köln an die Buchhandlung Dumont-Schauberg, welche Christianowitsch' Werk verlegte, mit der Frage, ob dieser noch lebe, und wenn ja, wo er sich befinde. Der jetzige Eigenthümer der Buchhandlung antwortete mir, dass er von Christianowitsch gar nichts wisse, da die Buchhandlung seit dem Jahre 1863 bereits in dritter Hand sei. Uebrigens meinte er, dass das

Digitized by Google

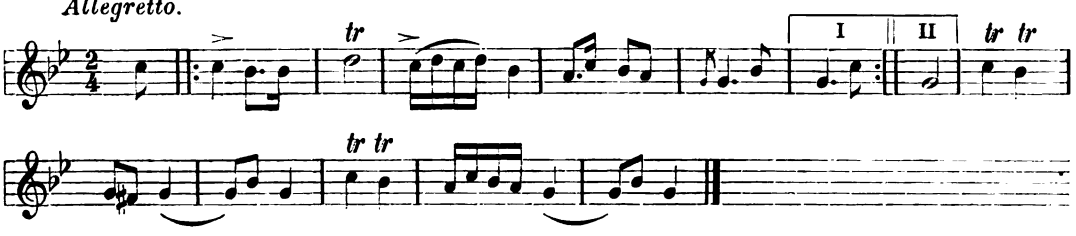
dass es so viel bedeute als eine Begebenheit (evénement), oder eine Rollenreihe (tour de rôle), oder ein Musikchor (corps de musique) und fügte hinzu: „Ich schliesse mich der Meinung Hamud-ben-Mustafa's, Hadj-Ibrahims und deren Freunde an, die an das Alter der arabischen Nuba glauben, und sage: Die arabische Nuba ist die vornehme und antike Musik (la grande musique antique) des Orients; sie ist die Musik geschulter Künstler, mit einem Worte: die Symphonie der Orientalen" (p. 8).

Sieben Nuben sind es, die Kristianović nach dem Gesange und der Musikbegleitung des Hamud-ben-Mustapha in Noten setzte, nämlich die Nuba Medjenneba, Nuba Hoseïn, Nuba Raml, Nuba Ghrib, Nuba Zejdan, Nuba Sika und Nuba Maja. Ich halte es für angezeigt, wenigstens einige Nummern aus denselben hier anzuführen, da ich sie für meine weiteren Ausführungen benöthigen werde."

Aus der Nuba „Medjenneba". Mossader.



Aus der Nuba „Hoseïn". Derdj.

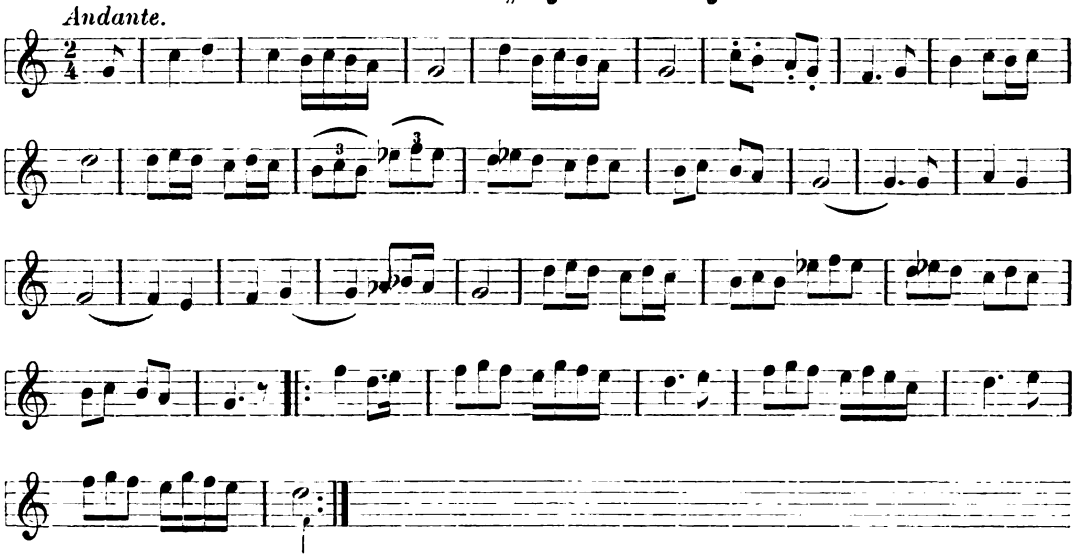


Buch blos im Commissionsverlag bei Dumont erschienen sei („Cologne 1863. Librairie de M. Dumont-Schauberg").

Aber gerade als ich die vorliegende Abhandlung beendete, erfuhr ich Einiges über die Familie Kristianović durch Vermittlung des k.u.k. Hauptmanns Herrn Piazza, der die Güte hatte, sich auf mein Ersuchen an seinen einstigen Waffengefährten Se. Exc. Herrn Feldmarschall-Lieutenant Julius Christianović um Auskunft zu wenden. Der Herr Feldmarschall-Lieutenant, der in Wien im Ruhestand lebt, schrieb uns Folgendes: „Meine Vorfahren stammen aus Bosnien, wo sie Knezen von Jajce waren. Mein Grossvater stellte sich in den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts (1770) an die Spitze der grossen bosnischen Revolution. Als die Türken den Aufstand unterdrückten, flüchtete der alte Christianović nach Virovitica in Slavonien, wo er einen grossen Grundbesitz ankaufte. Er hatte sechs Söhne und drei Töchter. Der älteste Sohn meines Grossvaters, geb. 1791 zu Virovitica, war mein Vater, der als k. k. österr. Officier des 53. Infanterie-Regiments in den italienischen Feldzügen vom Jahre 1815 und 1821 schwer verwundet wurde. Der zweite Sohn meines Grossvaters, Aloisius, widmete sich dem geistlichen Stande, ward Rector im adeligen Convict zu Agram und später Domherr und Bischof. — Mein Vater war musikalisch gebildet, componirte auch Einiges und sprach und schrieb einige Sprachen ebenso geläufig wie sein Bruder Alois, der Bischof. Einst sagte mir Bischof Strossmayer, dass er seine Fertigkeit in der lateinischen Sprache nur dem Alois Christianović zu verdanken habe. Von den übrigen Söhnen meines Grossvaters wurden zwei oder drei

Digitized by Google

Aus der Nuba „Zejdan". Betajinn.



Was ich bis jetzt von der praktischen Musik der Araber mitgetheilt habe, konnten die Türken im günstigen Falle wissen und können; ich will sogar glauben, dass sie dies wirklich kannten, als sie im Jahre 1357 n. Chr. unter Soliman das erstemal in Europa einbrachen.

Als die Türken nach Europa kamen und die Slaven und Arnauten sahen, welche Gefahr ihnen von den Türken drohe, vereinigten sie sich gegen den Feind. Das Kriegsglück war indessen den Türken immer mehr hold, und so haben sie im Jahre 1389 das slavische Heer auf dem Amselfeld geschlagen. Infolge dessen verloren zuerst die Serben und im Jahre 1392 die Bulgaren ihre Selbstständigkeit. Im Jahre 1453 eroberte Muhamed II. Constantinopel und vernichtete das oströmische Reich. Im Jahre 1459 machten die Türken aus Serbien eine türkische Provinz, und im Jahre 1463 eroberten sie den grössten Theil, sieben Jahre darauf (1470) aber den Rest von Bosnien. Im Jahre 1526 schlugen die Türken bei Mohács (in Ungarn) das christliche Heer und eroberten einen grossen Theil Ungarns. Endlich im Jahre 1536 besetzten sie Slavonien und einen Theil von Croatien.[1])

Viele Bulgaren und viele bosnische Croaten und Serben kamen bald zur Einsicht, dass ihnen, wollten sie Leben und Habe retten, nichts übrig bleibe, als die muhamedanische Religion anzunehmen und sich dem herrschenden türkischen Stamme anzuschliessen. Selbst der Agramer Domherr Franz Filipović trat aus Noth zum muhamedanischen Glauben über. Als er nämlich im Jahre 1573 mit einem kleinen Heere die Türken angriff, welche, die Una überschreitend, in Croatien einbrachen, wurde er bei der Veste Ivanić geschlagen und gefangen genommen. Da er die Leiden der Gefangenschaft

in noch sehr jungen Jahren gelegentlich der französischen Occupation unseres Vaterlandes dem französischen Heere einverleibt. Einer von diesen, glaube ich, dürfte jener Alexius gewesen sein, der das Buch über die arabische Musik schrieb, als er in Algier als französischer Officier diente. Noch habe ich zu bemerken, dass sich die Christianović bis zum Jahre 1848 Christianovits schrieben, obwohl sich der Bischof schon im Jahre 1834 oder 1835, als er Schulrath in Croatien war, Kristianović unterfertigte."

[1]) Die übrigen Länder, welche die Türken in Europa eroberten: Griechenland, Rumänien, etc. gehören nicht in den Rahmen unserer Untersuchung.

Digitized by Google

nicht ertragen konnte, von keiner Seite aber Geld erhielt, um sich loskaufen zu können, nahm er den Islam an und liess sich in das türkische Heer einreihen. Als Renegat fügte er seinem Vaterlande grossen Schaden zu, insbesonders bei Dubica, wo er die Güter des Agramer Domcapitels plünderte.

Diese neuen Anhänger des Islams erzeugten in den slavischen Ländern ein dem Blute nach neues türkische Volk. Nach und nach wurde bei den Türken das slavische Element derart vorherrschend, dass man jetzt in Bosnien und in Bulgarien nur mehr wenig echte Türken findet. Nur hie und da trifft man noch (auch selbst bei den Serben) irgend einen Menschen mit mongolischem oder tatarischem Typus.

Wie die Türken einerseits ausserordentlich streng und unbarmherzig waren, so waren sie wieder anderseits im Privatleben gutmüthig, aufrichtig, ehrlich und ritterlich, den slavischen Frauen gegenüber aber äusserst liebenswürdig.

Eines und das Andere hatte zur Folge, dass die slavischen Völker des Südens theils freiwillig, theils zwangsweise viele Wörter der schönen türkischen Sprache in ihren Wortschatz aufnahmen und viele arabisch-türkische Erzählungen, Märchen und Sprüche in ihre Sprache übertrugen. Ausserdem erlernten sie auch von den Türken manche Fertigkeiten in Handarbeiten und Handwerken. Unter Anderem lernten sie Teppiche nach persischen Mustern weben und sticken, feine Gewebe weben, schöne Ornamente schnitzen, die sie bei dem Bau ihrer Häuser und sonst verwendeten, aus Silber, Gold und Edelsteinen verschiedene Schmucksachen anfertigen und auch einige türkische süsse Backwerke (Baklava, Pita, Rahatlokum, Gurabije, Lokum) und andere Speisen zu bereiten. Endlich gewöhnten sie sich auch einigermassen an die Art des arabisch-türkischen Gesanges oder, besser gesagt, an die arabisch-türkische Art der Melodisirung.

Wie die slavischen Völker des Südens in dem, was sie einmal angenommen oder dem sie beigepflichtet haben, standhaft beharren, wurden jene Slaven, die den Islam angenommen, die eifrigsten Moslemin. Aber unsere Slaven sind nicht nur in der Religion geradezu starrköpfig, sondern auch in anderen Fällen des Lebens. Setzt sich einmal ein Serbe, Croate oder Bulgare in den Kopf, dass dies oder jenes, was gewisse Leute oder gewisse Parteien lehren und behaupten, heilbringend sei, so wird man ihn davon nicht so leicht abbringen können, und würde man ihm auch hundertmal beweisen, dass Jenes, was die sogenannten Führer sagen, weder wahr noch heilbringend sei.

Unsere Moslemin wollen, obgleich sie slavischer Abstammung sind und einstens Christen waren, um keinen Preis von den Christen etwas annehmen, sondern halten an jener Lehre oder an jener Tradition fest, welche einst ihre Grossväter angenommen hatten.

In der Musik machten die christlichen Völker Europas in den letzten drei, vier Jahrhunderten grossartige Fortschritte; die Muhamedaner hingegen blieben auf dem früheren Standpunkt ihrer musikalischen Entwicklung unverrückt stehen. Hätten es die Araber, die getreuen Anhänger ihres Propheten, in der Musik weiter gebracht als bis dorthin, wo wir sie gefunden haben, so würden auch die übrigen Muhamedaner, ob türkischer, slavischer oder anderer Herkunft, diesen Fortschritt ohne Zweifel angenommen haben.

Da ich dies positiv weiss, so kann ich keinesfalls jenen Schriftstellern beipflichten, die behaupten: nur die muhamedanische Religion sei daran schuld, dass die im aufgeklärten Europa sesshaften Moslemin in gar nichts, was die Cultur betrifft, fortschreiten konnten, folglich auch nicht in der Musik. Ein deutscher Schriftsteller schreibt: Der Hauptgrund, warum es die Türken in der Musik nicht weiter gebracht haben als zu

Digitized by Google

den Anfängen des musikalischen Fortschrittes, ist darin zu suchen, dass ihr Gottesdienst keiner Musik bedarf; selbst der Klang der Glocken, der die Christen zum Gebet ruft, ist ihnen nicht erlaubt.[1])

Dieser deutsche Schriftsteller hat vergessen, dass in den Moscheen gesungen wird, dass auch die Christen der griechisch-orientalischen Kirche bei ihrem Gottesdienste keine andere Musik als Gesang haben, und dass der Klang der Glocken nimmer und nirgends den musikalischen Fortschritt eines Volkes beeinflusst hat.

Ich glaube, es dürfte den Leser interessiren, in dieser Sache das Urtheil Kristianović' zu erfahren, der mit den Arabern verkehrte und sie um ihre Meinung befragte. Kristianović schreibt: „Da die Musikkunst bei den Arabern unendlich gesunken ist, so entsteht die Frage, ob dies vielleicht deshalb geschah, weil die Araber kein angeborenes Musiktalent haben? Ich meinerseits glaube, dass der Hauptgrund dieses Verfalles in den religiösen Gesetzen, die bei diesem Volke herrschen, zu suchen sei. Es scheint, dass Muhamed selbst kein Gegner der Musik war; so behaupten wenigstens die Marabuets und führen als Beweis folgende historische Thatsache an. Hassan-ben-Thabit, der Poet Muhameds, hatte eine Sclavin, die Sängerin war. Als nun der Prophet eines Tages bei dessen Zelt vorbeiging, hörte er Gesang und blieb stehen. Darauf frug ihn die Sängerin: ‚Wird mir das als Verbrechen angerechnet werden, wenn ich mich mit Gesang befasse?' ‚Wahrlich nicht,' antwortete der Prophet gütig lächelnd. Aber wenn Muhamed die Musik auch nicht verboten hat, so war dennoch der Geist seiner Religion den Künsten und Wissenschaften nicht hold; denn materialistisch, wie sie war, ging sie nur darauf aus, in seinem Volke die Liebe für den Krieg zu wecken. Aus der weiteren Entwicklung der Musik bei den Arabern sieht man deutlich, dass sie gerade zu jener Zeit am meisten erlahmte, als sich das Volk am strengsten an die Vorschriften des Propheten hielt. So unter der Regierung der ersten vier Khalifen (die Verwandte Muhameds waren), welche die Musik für etwas Schädliches und Unmoralisches hielten. Die Musik bei den Arabern fing erst dann an sich zu heben, als die neue und mächtige Dynastie der Omerjjaden auf den Thron kam. Eigentlich regenerirte sich die Musik erst unter dem zweiten Khalifen dieser Dynastie; denn der erste Omerjjade getraute sich nicht, die Pflege der Musik öffentlich gut zu heissen, obwohl er sich selbst mit Sängern und Sängerinnen umgeben hatte. Und so kam es, dass die Musik erst unter den letzten Omerjjaden und den ersten Abassiden einen höheren Aufschwung erhielt. Daraus ersieht man aber, dass die Schuld an dem Verfalle der Musik bei den Arabern nicht im Mangel an Geschmack für diese schöne Kunst zu suchen ist.

„Wenn man das Zusammenspiel der arabischen Musiker hört und betrachtet, so wird man sich überzeugen, dass sie alle musikalischen Instincte besitzen. Denn ohne Noten zu kennen, führen sie eine ganze Reihe von Melodien aus, ohne irgendwo zu fehlen. Ausserdem haben sie ein ausserordentliches musikalisches Gedächtniss und ein feines rhythmisches Gefühl. Ihr Gehör führt sie so verlässlich, dass niemals ein oder das andere Instrument zu früh oder zu spät einfallen würde. Die Exactheit ihrer musikalischen Productionen beweist somit zur Genüge ihr angebornes Musiktalent."[2])

Was hier Kristianović über die musikalische Begabung der Araber schreibt, wird und kann Niemand in Abrede stellen, aber gerade der Umstand, dass die Araber ein so namhaftes Musiktalent haben und hatten, und dass sie in der Musik so weit fort-

---

[1]) Mendl, Musikalisches Conversations-Lexikon, Berlin 1878, X, 347.

[2]) „Esquisse historique de la musique Arabe", p. 9—10.

Digitized by Google

schreiten konnten, als sie thatsächlich fortgeschritten sind, bestärkt uns darin, dass sie es auch noch weiter hätten bringen können, ihre Religion selbst wäre kein Hinderniss gewesen.

Hadschikhalfa sagte, als er über Musik sprach, Folgendes: „Die Seele, entzückt durch den Reiz der Melodie, sehnt sich nach der Anschauung höherer Wesen, um in die reine Welt eingehen und mit Geistern verkehren zu können, die nicht durch die Dichtigkeit des Körpers verdunkelt sind, um fähig zu sein, sie zu begreifen und Umgang pflegen zu können mit den Lichtgestalten, die den Thron des Allmächtigen umgeben.“[1])

Diese Worte bezeugen, dass die muselmanischen Araber hohe Begriffe von Musik hatten und deren Macht und Werth erkannten.

Der Grund, warum es die Araber in der Musik nicht so weit gebracht haben, wie andere Völker, kann kein anderer sein als der, dass sie nicht durch eigene musikalische Forschungen zu dem gelangt sind, was christliche Gelehrte und Künstler späterhin entdeckt und vervollkommt haben, und weil sie durchaus nichts annehmen wollten, was von Christen stammte. Dies aber war in erster Linie die Harmonie, auf deren Grundlage sich die Musik zu ungeahnter Höhe emporschwang.

Anders bei den Christen. Denn wenn auch diese mit Leib und Seele ihrer Religion zugethan sind, so sind sie dennoch bereit, von Jedermann zu lernen, der etwas besser oder anders kann als sie. So haben die Heere der christlichen Kreuzfahrer, welche in den Jahren 1147, 1189, 1217 und 1288 Palästina erobern wollten, Verschiedenes von den Arabern in der Musik erlernt und auch manche Musikinstrumente, welche die Araber benützten, in Europa eingebürgert.

Zu jener Zeit waren die Europäer in der Musik nicht um ein Haar weiter als die Araber und Perser, ausgenommen etwa die primitiven Versuche in der Harmonie. Weil nun die Araber viele Dinge, welche die Musik betreffen, besser verstanden und konnten als die Christen, so bemühten sich diese, womöglich von den muselmanischen Arabern zu lernen.

Der jetzige jüngere muhamedanische Nachwuchs kommt immer mehr zur Einsicht, dass es nicht gut ist, wenn sich eine Nation in der Cultur vorsätzlich isolirt, und wenn es nur deshalb die culturellen Errungenschaften einer andern Nation ignorirt und hasst, weil diese Nation einer andern Religion angehört. Darum trachten nun unsere jungen und vornehmen Muhamedaner, von wem und wo sie nur können Tüchtiges zu lernen, um nicht anderen Nationen gegenüber in Bildung und Fortschritt zurückzubleiben. Wenn sie bei diesem Vorhaben beharren, so werden sie in absehbarer Zeit der Welt den Beweis liefern, dass an und für sich nicht die muhamedanische Religion Schuld ist, wenn ihre Vorfahren in der allgemeinen Cultur zurückgeblieben sind, sondern blos die Scheu vor den Christen.

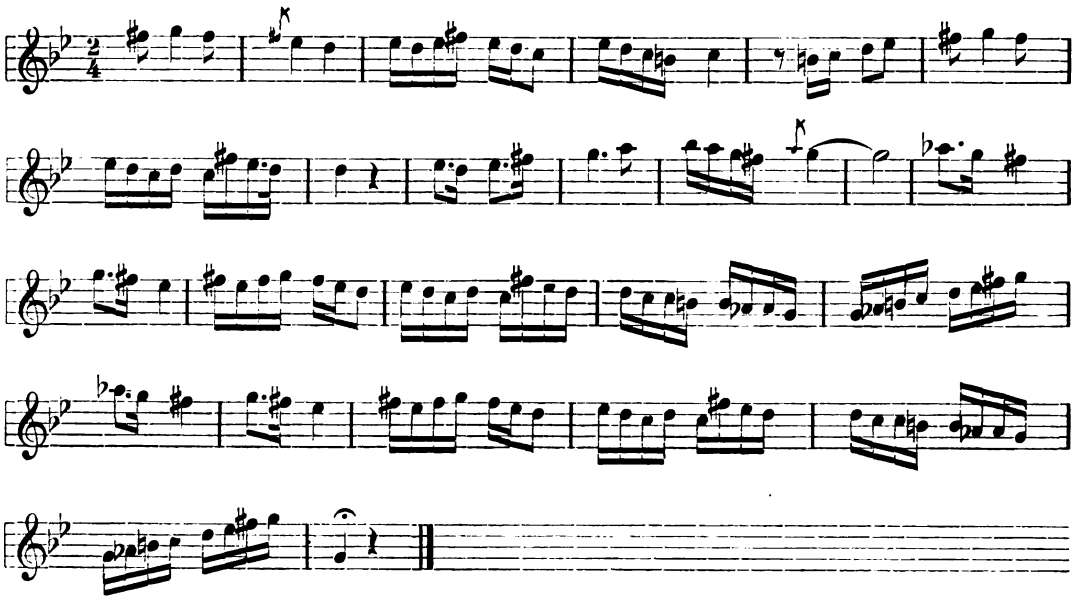
Hat somit die muhamedanische Welt von den christlichen Völkern gar nichts in der Musik angenommen? Das könnte man gerade nicht sagen, sondern nur, dass sie das von Christen stammende regenerirte Musiksystem ablehnte. Denn wir finden bei den spanischen Arabern und auch bei unseren slavischen Muselmanen so Manches, was nicht arabisch-türkischen Ursprungs ist. So verwenden unter Anderm unsere Muselmanen gewisse slavische musikalische Eigenthümlichkeiten, weil sie der

[1]) Nach Carrière's Aesthetik II, 347.

Digitized by Google

Meinung sind, dass diese den Arabern oder Türken angehören. Beweiseshalber will ich hier das Intervall der übermässigen Secunde, die Tanburica, die Streichinstrumente, die sogenannte türkische Musik und die moderne Notenschrift erwähnen.

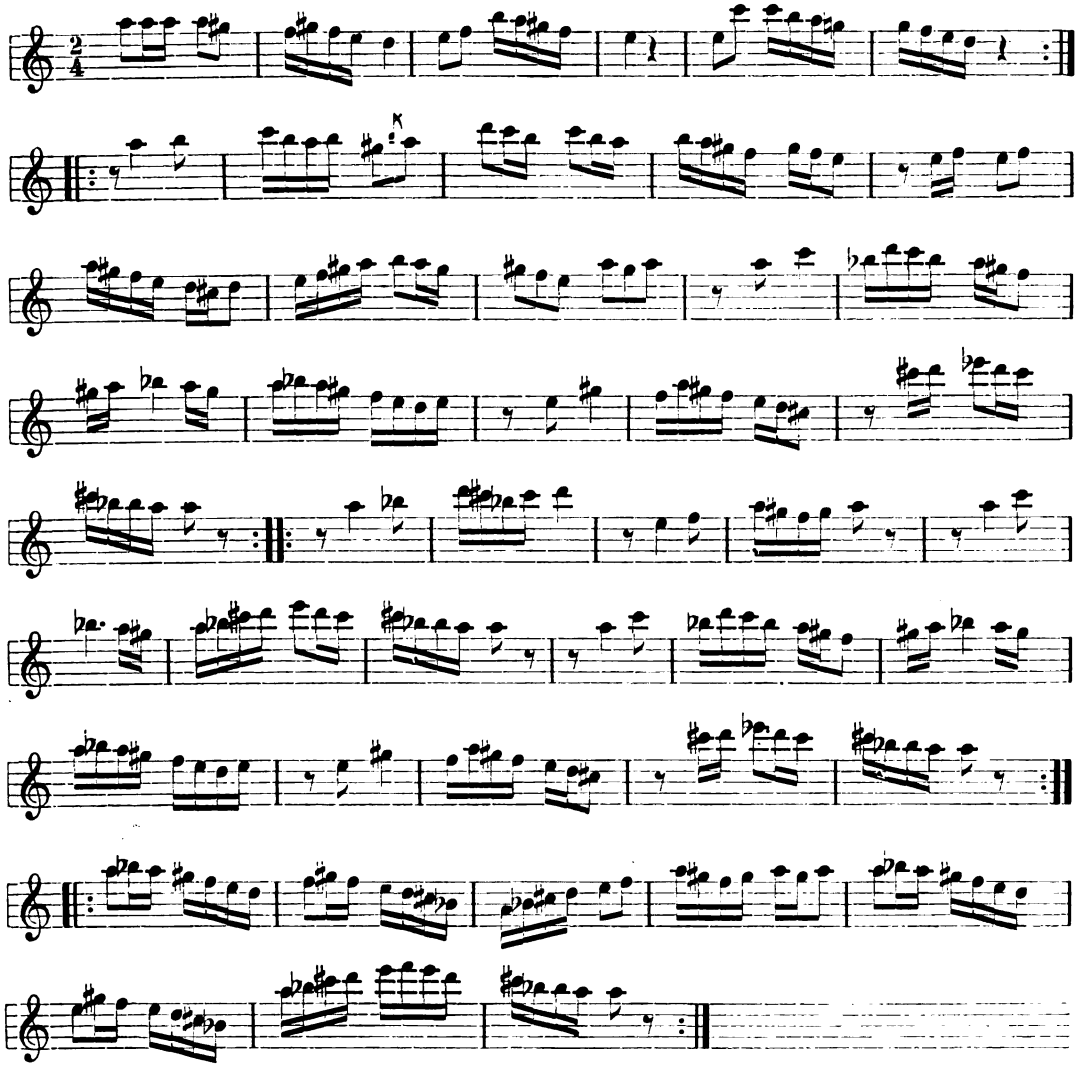
a) Die übermässige Secunde *(as-ha, es-fis* etc.) kommt weder in den arabischen Tonleitern der verschiedenen Modi, noch in den arabischen Melodien vor, kann somit auch keine Eigenthümlichkeit der arabischen Musik sein. Dies Intervall findet man blos in der slavischen Mollscala *(ce, de, es, ef, ge, as, ha, ce)* und in den Melodien der Südslaven. Die europäische Kunstmusik anerkannte etwa vor 50 Jahren diese Mollscala als die einzig richtige, benannte sie aber nicht „slavische Mollscala", weil diese Benamsung wahrscheinlich den Deutschen nicht zusagte, sondern nannte sie „die harmonische Mollscala." Da nun weder die Türken noch die Slaven muhamedanischer Religion wussten, dass die übermässige Secunde der slavischen Musik angehört, verwendeten sie dies Intervall sehr oft, in der Meinung, dass man mit demselben am entsprechendsten orientalische Melancholie und Liebesschwermuth ausdrücken könne. Und weil man dieses Intervall beständig auch in den türkischen Melodien antrifft, so urtheilten fremde Musikgelehrte (die zum Theil auch die Volksmusiken jener Völker studirten, die in den einstigen europäischen Provinzen des türkischen Kaiserreiches wohnen), dass dieses Intervall das eigentliche Charakteristikon der türkischen Musik sei. So schreibt Ambros in seiner „Geschichte der Musik" (I, 111): „In der türkischen Musik wird sehr häufig der höchst beliebte Schritt von der kleinen Terz zur übermässigen Quart benützt, weil eben dieses Intervall am kräftigsten das asiatische Element ausdrückt, wie dies aus dem folgenden „Türkischen Lied", das uns August von Adelburg-Abramović mitgetheilt hat, hervorgeht.[1])



[1]) August Ritter Abramović von Adelburg — ein vorzüglicher Violinspieler und Componist der Oper „Zrinyi", die im Jahre 1868 zum ersten Male in Pest aufgeführt wurde — wurde im Jahre 1833 in Constantinopel geboren, wo sein Vater Demetrius (geb. zu Neusatz) österreichischer Consul war. Obige Melodie gehört nicht einem Liede an, wie Ambros meint, sondern ist eine instrumentale Melodie, und zwar ein Theil eines Marsches.

Digitized by Google

Türkischer Marsch.



Dicsen Marsch setzte ich im Jahre 1865 nach dem Spiele eines türkischen Flötisten in Sarajevo in Noten.

Ich glaube, es wird am zweckmässigsten sein, wenn ich gleich hier einige Bemerkungen an diese türkischen Melodien knüpfe.

Von der übermässigen Secunde habe ich bereits früher gesagt, dass sie nicht der arabisch-türkischen, sondern der slavischen Musik angehört, und so kann ich vom Fleck weg zur äusseren Form der türkischen Melodien übergehen.

Den obigen türkischen Marsch darf man nicht mit den Marschformen europäischer Musik vergleichen; denn auf die echt türkischen Märsche wird nicht nach dem Takt marschirt; die Soldaten gehen, wie es ihnen beliebt, etwa so wie die croatischen Bauern, wenn sie bei Hochzeitszügen zur oder aus der Kirche gehen und Volksmusikanten croatische Hochzeitsmärsche spielen. Man dürfte daher die türkischen Märsche auch gar nicht Märsche, sondern einfach Musik für die Krieger nennen, oder wie sie

Digitized by Google

Kristianović benennt „Nuba guerrière“. Derartige Kriegsmusiken führen bei den Türken und auch bei den heutigen Arabern einige Flötenbläser und Clarinettisten aus, die von Trommeln, Pauken und anderen Lärmwerkzeugen begleitet werden.

Hinsichtlich der inneren Structur derartiger Pfeifermelodien habe ich zu bemerken, dass die einzelnen Sätze (Perioden) derselben gar keinen logischen Zusammenhang unter einander haben. Der Hörer empfindet nicht, dass eine Satzgruppe den Vordersatz, die andere Gruppe den Nachsatz bildet; sind ja doch die einzelnen Sätze so geordnet, dass sich keiner auf den andern bezieht, d. h. der zweite Satz ergänzt oder motivirt nicht den ersten. Die ganze Melodie ist ein planloses Hin- und Herschweifen ohne Ziel und ohne eigentlichen Sinn. Die Cäsuren sind zwar scharf genug hervorgehoben, aber die Periode hat kein wahres Ende, bietet somit kein beruhigendes Moment, bei dem der Hörer fühlen könnte, dass der Gedanke oder die Periode beendet sei.

Die arabisch-türkische Melodie hat keinen Hauptgedanken (Hauptmotiv), um den sich alle anderen drehen würden, d. h. sie hat keinen wahren Ausgangspunkt; die übrigen Sätze aber haben wieder keinen wahren Anhaltspunkt; die ganze Melodie ist ohne Plan gebaut. Und wenn ich auch nicht geradezu behaupten will, dass die einzelnen Sätze zufällige sind, oder mit anderen Worten, dass der Sänger oder Spieler eben das ausführt, was ihm augenblicklich in den Sinn kommt — denn wir wissen, dass sie sich die erste Stylisirung ganz getreu merken und dieselbe stets in gleicher Weise ausführen — so hat es doch den Schein, als wäre die ganze Structur nur eine zufällige.

Man merkt zwar in den arabisch-türkischen Melodien hie und da auch melodische Sequenzen (Imitationen), wie z. B. in unserem Marsch aus Sarajevo, wo im dritten Theil der dritte und vierte Takt eine Imitation des ersten und zweiten Taktes — transponirt auf die Unterquart — ist; aber ich glaube, dass solche melodische Erscheinungen bei ihnen nur Zufälligkeiten oder aber Nachahmungen der Sequenzen europäischer Musik sind. Musikalische Figuren oder Phrasen, die sich wiederholen, wie z. B. jene im 12. Takte des Ezan, oder im 16. und 22. Takt des Morgengesanges des Mujezin sind keine eigentlichen Sequenzen, weil sie sich zueinander nicht so verhalten, wie Subject und Prädicat.

Der Grund, warum die türkische Melodie keinen wahren Ausgangs- noch Anhaltspunkt und keinen befriedigenden Abschluss hat, wird darin zu suchen sein, dass die arabisch-türkische Musik jedes harmonischen Principes bar ist, während unsere croatischen Volkslieder, selbst wenn sie keine harmonische Unterlage oder Begleitung haben, also einstimmig gesungen werden, dennoch nach harmonischen Gesetzen gebaut sind.

Ich gebe zu, dass die weltlichen und auch die kirchlichen Melodien der Christen um das Jahr 1000 n. Chr. keine bessere Structur hatten, als jene der asiatischen Völker, wenngleich erstere viel ruhiger waren als die — ich möchte sagen — leidenschaftlichen Melodien, welche die Mujezins singen. Allein sobald der Mönch Hugbald (um das Jahr 840) daran arbeitete, die Harmonie in ein System zu bringen und ihr eine feste Grundlage zu geben und Guido von Arezzo (1000—1050) die harmonischen Gestaltungen weiter entwickelte, bekam die europäische Musik ein ganz anderes Gesicht und die Melodien wurden mit einem Male klarer und ihre Durchführung logischer.

Welcher Gewinn für die Musik, hätten sich auch die Araber der Harmonie angeschlossen! Und sie konnten von ihr Kunde haben, denn sie waren die Herren Spaniens und standen auf einer hohen Civilisationsstufe; besuchten ja doch ihre Hochschule zu Cordova Jünglinge des westlichen Europas, und wussten ja doch die arabischen Ge-

Digitized by Google

lehrten um jeden Fortschritt der übrigen Welt. Hätten die Araber der Harmonie beigepflichtet, so würden ihre harmonischen Gebilde, die Verbindungen der Accorde und die Modulationen wahrscheinlich eine noch andere Richtung erhalten haben, und sie hätten ihre Musik auf Grundlage ihrer harmonischen Gesetze bedeutend entwickeln können. Denn wenn die arabische und mit ihr die türkische Musik auch etwas Unfertiges, Unvollkommenes ist, so hat dennoch auch sie Keime der Schönheit in sich. Diese Schönheit wäre in der vervollkommten arabischen Musik freilich eine andere gewesen, als sich die Europäer diese vorstellen, aber ein arabisches Sprichwort sagt: „Auch das Schwarze ist schön, wenn es schön ist."

Die rhythmischen Gebilde in unseren früher angeführten Musikbeispielen sind jedenfalls arabisch, und weil sie arabischen Ursprunges sind, so stimmen sie auch nicht mit dem Temperament der Türken, noch weniger aber mit jenem der Muhamedaner überein. Die Lebhaftigkeit oder die rasche Folge der Töne in jenen rhythmischen Gestaltungen verrathen das cholerische Temperament der Araber. Die Türken sind mehr melancholischen Temperaments, das zwar zuweilen auch aufwallen kann; aber in normalem Zustand ist der Türke ein Träumer, gemächlich und nachlässig; die Slaven hingegen sind Sanguiniker. Die Religion selbst kann bei keinem Volke Blut und Temperament, nicht einmal in Jahrhunderten umgestalten, sie kann blos auf den Charakter und die Moral eines Volkes einwirken. Die rhythmischen Gebilde der türkischen Musik sind daher weder ein Spiegel des wahren türkischen noch des wahren slavischen Gemüthes. Dass sie kein Spiegel türkischen Temperaments sind, ist leicht begreiflich, denn in der Musik stammt eben gar nichts direct von den Türken; dass aber die rhythmischen Gestaltungen der türkischen Melodien auch kein Abglanz des slavischen Gemüthes ist, muss dem zugeschrieben werden, dass sich die muhamedanischen Slaven in ihrem Gesange an die rhythmischen Formeln der liturgisch-muhamedanischen Melodien (die arabisch sind) halten, andererseits aber, weil sie selbst sehr wenig instrumentale Musik pflegen.

Es wäre unter der Würde eines vornehmen Moslim, öffentlich zu musiziren; dies überlässt er den Sclaven und, wo es solche nicht mehr gibt, den Zigeunern. Ein türkisches Sprichwort sagt: „Ohne Trommel und Pfeife gibt es keine Zigeunerhochzeit." Ein anderes sagt wieder: „Der Zigeuner sprach: Wo ich auch bin und sein werde, die Pfeife (Flöte) fehlt mir niemals."

Wenn also die muhamedanischen Slaven die Musik auch unendlich lieben, weil sie eben Slaven sind, so befolgen sie dennoch den Alkoran schier mehr als die Araber; denn diese componirten Musikstücke und spielten sie auch selbst, während die Slaven muhamedanischer Religion nur Musik geniessen, die Andere machen. In dieser Beziehung folgen sie jenem orientalischen König, der da sprach: „Für einen König ist es genug, wenn er der Musik so viel Zeit widmet, dass er die Spieler anhört."

Mit der Volkspoesie verhält es sich umgekehrt. In Gedichten halten sich die slavischen Moslemin Bosniens oder Bulgariens nicht an das Metrum arabischer oder türkischer Gedichte, sondern an ihren nationalen Zehnsilber. Auch sind die Liedertexte der slavischen Moslemin nicht so phantastisch wie die arabischen oder türkischen, sondern möglichst realistisch; nur dass sie in ihre Gedichte türkische und arabische Wörter einflechten, um damit gewissermassen hervorzuheben, dass ein Moslim jene gedichtet hat. Richtig bemerkt Mehmed Beg Kapetanović in der Vorrede seines Werkes „Narodno blago" („Nationaler Liederschatz"): „Solche und noch viel schönere verschiedenartige Lieder findet man überall bei unserem Volke, insbesonders aber bei uns Muhamedanern. Dies bezeugen fast alle Heldenlieder (Zehnsilber) und viele Sprüche

Digitized by Google

und Sprichwörter, welche direct von bosnischen Muhamedanern stammen, und in denen sich viele türkische Wörter und ganze türkische Phrasen noch heute vorfinden.[1])

b) Von dem Musikinstrument Tanburica halten die christlichen Völker, welche in den einstigen türkischen Provinzen leben, und auch fremde Schriftsteller, dass dieses Instrument arabischen Ursprunges sei, und dass es die Türken nach Europa gebracht, die Slaven aber von ihnen entlehnt hätten. Unter Anderem schreibt G. Martić in der Vorrede der Jukić'schen Sammlung bosnischer und hercegovinischer Volkslieder:[2]) „Die Tanburica ist den muhamedanischen Bosniern das Instrument der Liebessehnsucht; deshalb hält es das hercegovinische christliche Volk für eine Sünde, sich dieses Instrumentes zu bedienen." Fra Martić sagt zwar nicht ausdrücklich, dass die Tanbura arabischen oder türkischen Ursprunges sei, sondern nur, dass sie einzig und allein die muhamedanischen Slaven benützen; aber dafür sagen fremde Schriftsteller ausdrücklich, dass die Türken die Pandura (und das ist die Tanbura) zu uns gebracht hätten. So schreibt Ambros (I, S. 81): „Auffallend ist, dass die Araber ihr dreisaitiges, der Guitarre ähnliches Instrument, nämlich die assyrische Pandura Tanbur oder Danbur nennen, was nur eine Buchstabenverwechslung von „Pandur" ist. Auch Vuk Karadschitsch kennt das Wort Pandur. In seinem Wörterbuch erklärt er das türkische Wort Baglama wie folgt: „Baglama, mala tamburica, eine kleine Pandora mit drei Saiten."

Ich stelle nicht in Abrede, dass die Türken die Tanbura von den Arabern übernommen haben, widerspreche aber entschieden dem, dass die Slaven sie von den Türken erhalten hätten; denn als die Türken nach Europa kamen, war die Pandura schon etwa 500 Jahre bei den Slaven im Gebrauche, überkommen haben sie dieselbe aber von den alten Griechen. Weil aber die Slaven auch den alten Namen dieses Instrumentes (Pandura) annahmen, so nannten sie Jene, welche das Instrument spielten, „Panduri" (Panduren).[3]) Erst als die Uebermacht der Türken siegte, fingen auch die Slaven an, ihre Pandura nach arabischer Weise Tanbura zu benennen. Wahrscheinlich ist es immerhin, dass die Bulgaren durch Vermittlung der Türken zur Tanbura gelangten, keinesfalls aber die Croaten und Serben. Dies beweist auch die ausserordentliche Fertigkeit der Croaten und Serben im Tanburaspiel, sowie auch der vollendete Bau ihrer Tanbura. Bei den Türken und Bulgaren hat auch heute noch die Tanbura eine primitive Form, und sie können auch heute noch nicht die Tanbura so geschickt behandeln und darauf ein harmonisches Zusammenspiel ausführen wie die Croaten und Serben.

c) Von den Musikinstrumenten, welche mit einem Bogen gestrichen werden, und das sind die verschiedenen Gattungen der Geigen, glauben viele Gelehrte, dass sie die Slaven entweder von den christlichen Kriegern der Kreuzzüge oder von den Türken, die jene aus Arabien mitgebracht haben sollen, erhalten hätten. Allein dem ist nicht so. Die Geige ist eine Erfindung der südlichen Slaven oder — wie ich glaube —

---

[1]) „Ovakovog i još mnoge ljepšeg raznovrsnog blaga nalazi se svuda megju našim narodom, a osobito baš megju nama muhamedovcima. To svjedoče mal ne sve narodne junačke pjesme i mnogo izreka i mnogo poslovica, koje su potekle samo od bosanskih muhamedovaca, u kojim se nalazi mnogo turskih riječi i čitavih fraza i danas." Mehmed Beg Kapetanović Ljubušak, Narodno blago, S. 7, Sarajevo 1304 (1887).

[2]) Jukić, Narodne pjesme bosanske i hercegovačke, Essegg 1858.

[3]) Siehe Bd. 39 des „Rad jugoslav akademije": „Opis i poviest pučkih glazbala južnih Slavena" („Beschreibung und Geschichte der Volksmusikinstrumente der südlichen Slaven"), besonders der Abschnitt „Nešto o poviesti tanbure" (Einiges über die Geschichte der Tanbura).

Digitized by Google

geradezu eine Erfindung der Croaten. Wir haben nämlich Nachrichten aus dem zehnten Jahrhundert, und zwar in der Schrift „Glagolita clocianus", die B. Kopitar im Jahre 1836 veröffentlicht hat, und wo die Gusle (Geige) und der gudalo (Geigenbogen) erwähnt wird. Eine noch ältere Nachricht vom Jahre 880—890 stammt von dem Presbyter Kozma, einem bulgarischen Schriftsteller, der von den bosnischen Bogomilen schreibt: „Was für Christen sind das, die bei Geige und Tanz schändliche Lieder singen, Wein trinken und den Lehren des Satans Glauben schenken?"[1])

Wenn wir bedenken, dass das erste Kreuzzugsheer im 12. Jahrhundert nach Palästina kam, die Türken aber erst im 14. Jahrhundert Europa betraten, die Slaven jedoch schon im 9. Jahrhundert die Geige benützten, so können wir sagen, dass die Slaven die Geige nicht aus fremden Händen empfangen haben.

Die Araber hatten zwar in alten Zeiten eine Art Streichinstrument, Rehâb genannt, doch ist dieses Instrument unserer Geige nicht im Mindesten ähnlich, wie dies die Abbildung des Rehâb, die Kristianović seinem Werke beifügte, bezeugt. Zudem ist es bis jetzt nicht einmal noch erwiesen, ob die Araber auch in früherer Zeit auf dem Rehâb die Töne mittelst Streichen hervorgebracht haben. Das jetzige arabische Kemân (Kemane, Kemandsche, in Bosnien Tschemane) ist eine blosse Nachahmung unserer Geige und der modernen Violine.

Die Geige erhielten somit die Türken von den Slaven und nicht umgekehrt.

d) Von der sogenannten türkischen Militärmusik behaupten desgleichen verschiedene Schriftsteller, dass sie eine Erfindung der Araber und Türken sei.

Es ist wahr, dass die Araber und nach ihnen die Türken in ihren Kriegen Musikspiel hatten. Aber was war das für eine Musik? — Ihre Kriegsmusik bestand aus so und so viel Pfeifen (Flöten), aus Clarinetten (Zurna), aus Büffelhörnern, Trommeln und Pauken. Blechinstrumente wie die unserer Militär-Musikbanden kannten sie nicht, noch weniger aber führten türkische Pfeifer Stücke in harmonischem Arrangement aus. Eine Militärmusik mit Blechinstrumenten und homophoner Setzweise führte zuerst der slavonische Grossgrundbesitzer Franz Freiherr von der Trenk ein; er war Oberst und Führer der slavonischen Panduren, welche Freischaar er im Jahre 1740 gründete.

Trenk war musikalisch gebildet und kannte alle jene Blasinstrumente, welche verschiedene französische und deutsche Instrumentenmacher bis zum Jahre 1700 erfunden und auch schnell genug vervollkommt hatten. Diese neuen Instrumente waren folgende: die Flöte von verschiedener Grösse und verschiedener Tonhöhe, die Clarinette (Cornetto), das Flügelhorn, das Waldhorn, der Bombardon und andere. Von diesen Instrumenten schaffte sich Trenk jene an, die er für seine Panduren-Musikbande für passend hielt, und fügte diesen noch grosse und kleine Trommeln (aber keine Pauken!) und vielleicht auch noch Tanburen hinzu. Nun componirte er selbst passende Stücke, instrumentirte dieselben nach den Gesetzen der Harmonielehre und übte sie auch selbst mit seinen Panduren ein.[2])

Wenn die übrigen Nationen ein solches Orchester türkische Musik nannten, wird dies darin seinen Grund haben, weil Trenk seine Panduren nach türkischer Art

---

[1]) „Каки су то хришћани, који с гусльми и плесканијемь и пѣсмьми бесовскыми вино пијутъ и срештамь и сномь и всакому ученију сотоним вѣрујутъ!" Siehe meine Abhandlung „Nešto o poviesti gusala" („Einiges über die Geschichte der Geige") im 38. Bd. des „Rad jugoslav. akademije" vom Jahre 1877.

[2]) Siehe die „Koračnica Trenkovih Pandura" (Marsch der Trenkischen Panduren"), gedruckt in der Zeitschrift „Vienae", Agram 1875, Nr. 17.

Digitized by Google

adjustirte. Sie trugen rothe Kappen mit Kapuzen gleich den türkischen Janitscharen und rothe Mäntel. Als Beinkleider trugen sie Pumphosen von blauer Farbe, als Gürtel einen Shawl um den Lenden, in dem vier Pistolen und ein Handschar steckten, und anstatt einer Fahne hatten sie einen auf einer langen Stange befestigten Rossschweif. Ueberfielen die Panduren den Feind, so erhoben sie ein fürchterliches Geschrei, wobei sie Allah! Allah! ausriefen. Nach diesen äusserlichen Zeichen urtheilten fremde Nationen, dass die Panduren echte Türken seien und nannten auch deren Musik „türkische Musik".

So sieht man z. B. auf dem Titelblatt des Werkes: „Mœurs et usages des Turcs" von J. A. Guer (Paris 1746) eine Vignette, auf der sogenannte türkische Trompeten und Hörner (trombe, corni) von Blech abgebildet sind. Ein und das andere Instrument hat eine weite Stürze, das Horn aber ist zweimal gewunden, nach vorwärts und nach rückwärts. Allein wie ich schon bemerkte, kannte die damalige türkische Kriegsmusik derartige Instrumente nicht. Der Irrthum des französischen Schriftstellers kann nur daher stammen, weil er solche Instrumente bei den Trenk'schen Panduren (die er für Türken hielt) gesehen hatte, als diese im Jahre 1744 den Rhein überschritten und die Franzosen schlugen. Und so sahen und hörten auch die Deutschen bei ähnlichen Gelegenheiten diese angeblich türkische Musik der Trenkischen Panduren.

Seit jener Zeit organisirten nicht nur andere europäische Heere ähnliche Musikbanden, sondern man führte solche auch in Constantinopel ein.

Der Begründer der türkischen Militärmusik war somit Franz Trenk und nicht Araber, Türken oder Deutsche.

Noch muss ich erwähnen, dass die Musikstücke der heutigen Capelle des Sultans gerade so polyphon instrumentirt sind wie jene des Trenk, und dass die Bandisten nach christlicher Notenschrift spielen, und zwar nicht nur türkische Stücke, sondern auch Opern und andere europäische Compositionen. Alles dieses würde freilich nicht stattfinden, wenn die Militärmusik von dem türkisch-muselmannischen Volke abhängig wäre, aber wie sich die oberste türkische Heeresleitung so Manches von der christlichen Soldateska aneignete, so hat sie auch die christliche Militärmusik angenommen. Die niedere muhamedanische Volksclasse ahmt übrigens auch jetzt noch nicht die Musik des Sultans nach, denn ihr gefällt nur das primitive arabische Musikspiel, das mit der allgemeinen Musik der Christen gar nichts gemein hat.

II.

Aus den bisherigen Erläuterungen konnte der Leser leicht entnehmen, was die Türken in der Musik hatten, von ihr wussten und konnten.

Jetzt wollen wir untersuchen, wie und in welchem Masse die Türken den Volksgesang und die Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren beeinflusst haben.

Die Türken beeinflussten in der Musik die slavischen Völker jener Länder, die sie besetzt hatten, nicht direct, sondern indirect, und zwar mittelst der muhamedanischen Religion, welche ein Theil dieser slavischen Völkerschaften annahm.

Was in den Melodien, welche von muhamedanischen Slaven stammen, arabisch-türkische Tradition ist, erlernten sie von ihren Hodschas, Softas, Mujezins und Derwischen.

Diese Tradition erkennt man in den Melodien:

1. An der unregelmässigen inneren Musikstructur. Denn die Periode soll sich verhalten wie Subject und Prädicat, wie Frage und Antwort, oder wie Vorder-

Digitized by Google

und Nachsatz, was aber in der Structur der arabisch-türkischen Melodie nicht der Fall ist.

2. Erkennt man sie daran, dass die arabisch-türkische Melodie kein Hauptmotiv hat, dass sich die ganze Melodie hindurch wie ein rother Faden bemerkbar machen würde, und an dem, dass das Motiv keine Sequenzen (Imitationen) hat, welche den Satz um irgendwelche Intervallen höher oder tiefer transponirt. Durch die Sequenzen wurde die slavische und im Allgemeinen die europäische Melodie nicht nur fasslicher und ruhiger, sondern auch logischer und länger.

3. Erkennt man sie daran, dass die arabisch-türkische Melodie gerne und oft den Aufschrei zur Octave, den Schritt zur grossen Sexte, den aufsteigenden Leiteton und viele Figurationen (Coloraturen) verwendet. Alles dies hat die slavische Melodie nicht.

4. Weil die arabisch-türkische Melodie nicht von einem harmonischen Grundsatz ausgeht, das heisst, weil sie auf keine Abwechslung und Verbindung gewisser Accorde hinweist.

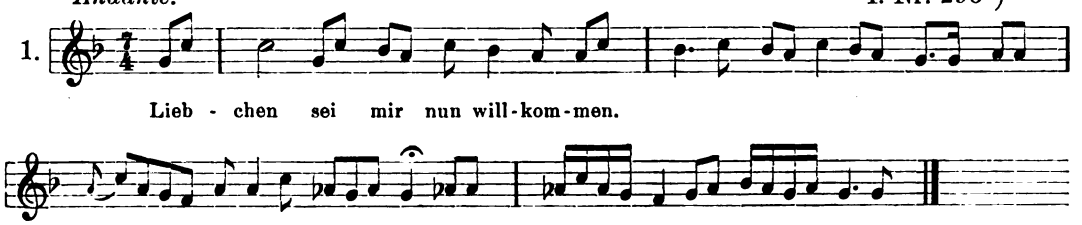
5. Weil sich die arabisch-türkische Melodie solcher Tonarten bedient, die in der slavischen Musik nicht vorkommen. Es haben zwar auch die Slaven eigene antike Tonarten; aber diese stammen entweder von den Tonarten der alten Griechen, oder von jenen der römischen und orientalisch-orthodoxen Kirche ab, oder sie sind originale, wie z. B. die slavische Mollscala (Molltonart).

6. Erkennt man die fremde Tradition an dem, dass der innere Rhythmus der arabisch-türkischen Melodie sehr unstät ist. In der türkischen Melodie gibt es kein rhythmisches Schema, das sich im Laufe der Melodie regelmässig wiederholen würde; jeden Augenblick erscheint ein neues rhythmisches Motiv, berücksichtigt aber das frühere nicht.

Hier einige solche Beispiele:

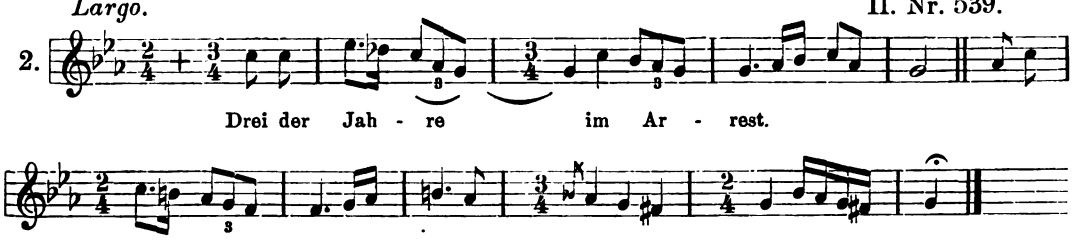
Aus Bulgarien.

Andante. I. Nr. 296[1])



Aus Bulgarien.

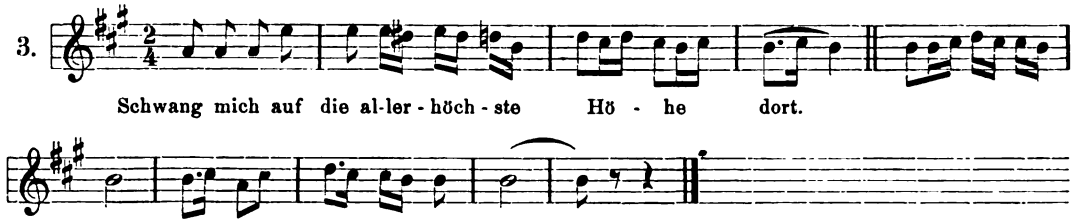
Largo. II. Nr. 539.



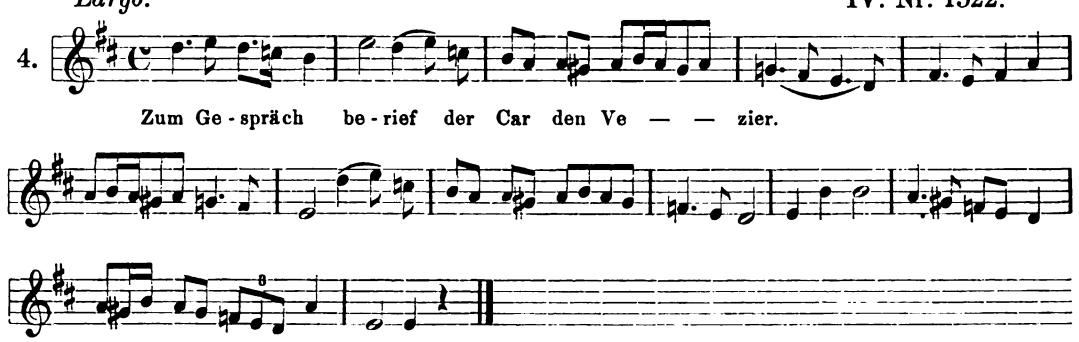
[1]) Die römischen Zahlen bedeuten den Band und die arabischen die Nummern des Liedes in meiner Sammlung „Južnoslav. narodne popievke“ („Südslavische Volkslieder“).

Digitized by Google

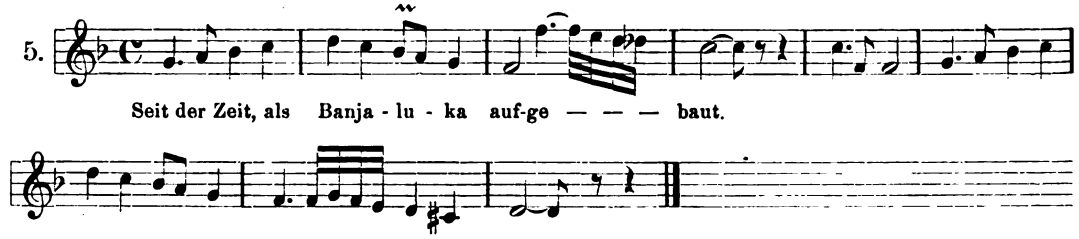
Adagio molto. **Aus Bosnien.** III. Nr. 909.



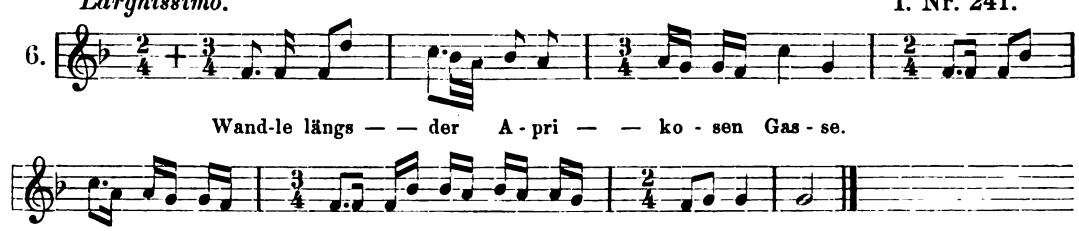
Largo. **Aus Serbien.** IV. Nr. 1522.



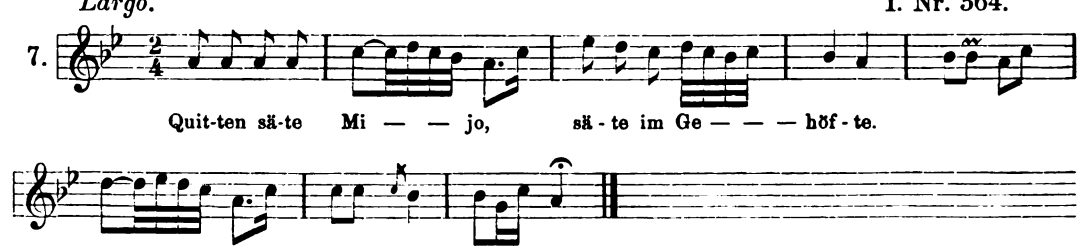
Moderato. **Aus Bosnien.** I. Nr. 159.



Larghissimo. **Aus Bosnien.** I. Nr. 241.



Largo. **Aus Dubica in Croatien.** I. Nr. 364.

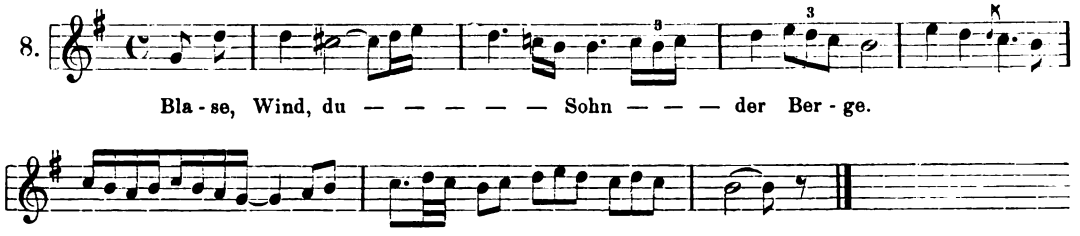


Digitized by Google

Aus Bulgarien.

Andante. III. Nr. 835.

8.



Die Melodien unter Nr. 1, 2, 3, 4 sind nach arabischer Tradition gebaut: sie haben keinen Hauptgedanken, kein beständiges rhythmisches Motiv und auch keine melodischen Sequenzen. In der Melodie unter Nr. 2 erscheint am Schlusse derselben der aufsteigende Leiteton *(fis-ge)*. In Nr. 5 kommt ein Sprung auf die Octave *(ef-ef)* und in Nr. 6 ein Schritt auf die grosse Sexte *(ef-de)* vor. In den Nummern 3, 6, 7 und 8 wurden Figurationen (Coloraturen) verwendet, die jenen im „Ézan" und in dem „Morgengesange des Mujezin" sehr ähnlich sind. Die Melodie unter Nr. 1 weist auf die arabische Nebentonart „Zirefkend", verbunden mit der zweiten „Makamet", deren Scala so lautet: *ce, de, e, ef, ge, as, a, hes, ce.* Die Melodien unter Nr. 2 und Nr. 4 weisen auf die arabische Untertonart „Schaabe" hin. Die Melodien unter Nr. 3 und Nr. 8 gehören der Tonart Irak und Isfahan an, deren Scala so lautet: *de, e, fis, ge, a, ha, ce, cis, de.*

Wenngleich nun in diesen Melodien die arabisch-türkische Tradition vorherrschend ist, so kommen in denselben doch auch einzelne Erscheinungen vor, die den Eigenthümlichkeiten der slavischen Musik angehören. So finden wir in Nr. 2 eine absteigende übermässige Secunde *(ha-as)*, in Nr. 6 einen Hauptgedanken. Der sechste und siebente Takt von Nr. 7 enthält eine, wenn auch nicht ganz regelmässige Transposition des ersten und zweiten Taktes. In den Nummern 2, 3, 4 und 6 erfolgt der Melodieschluss auf der Dominante.

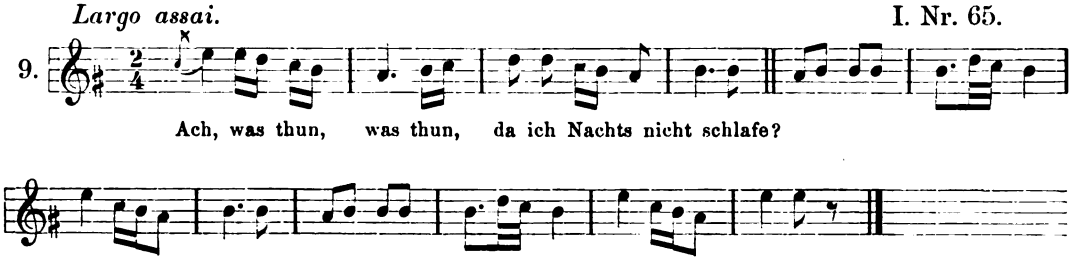
Wir haben auch solche Volksmelodien, von denen man im ersten Augenblick glauben möchte, dass sie arabisch-türkischen Ursprunges seien, weil ihr Ausdruck gewissermassen fremdartig, antik oder auch wild ist, oder weil sie Figurationen enthalten, oder weil die Periode nicht besonders logisch gebaut ist. Allein wenn man solchen Melodien den Schleier, den sie vor ihrem musikalischen Antlitz haben, lüftet und ihnen scharf ins Auge blickt, so wird man erkennen, dass sie wahre slavische Sprösslinge sind.

Hier einige Beispiele derartiger Melodien:

Aus Serbien.

Largo assai. I. Nr. 65.

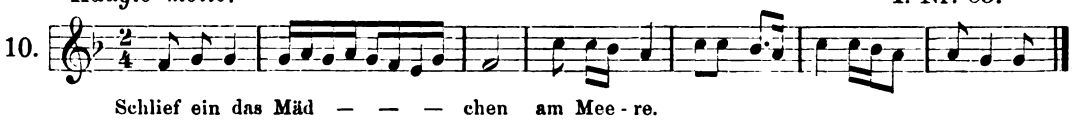
9.



Aus Bulgarien.

Adagio molto. I. Nr. 85.

10.

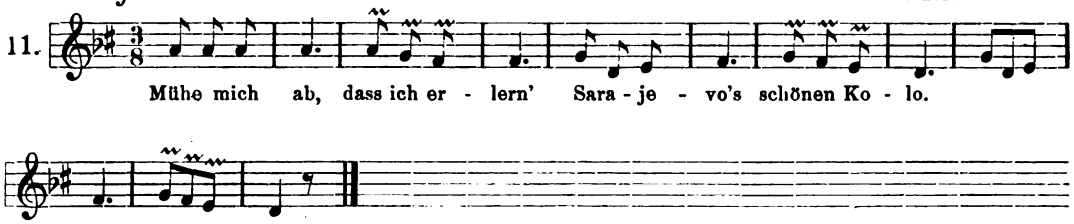


Digitized by Google

Aus Türkisch-Croatien.

Larghetto. I. Nr. 99.

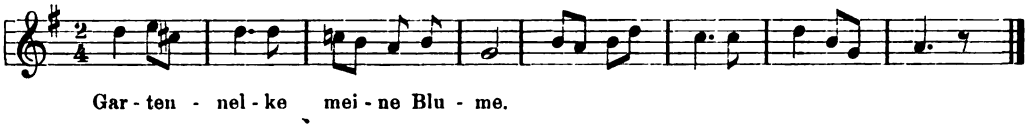
11.



Aus Bosnien.

Larghetto. I. Nr. 146.

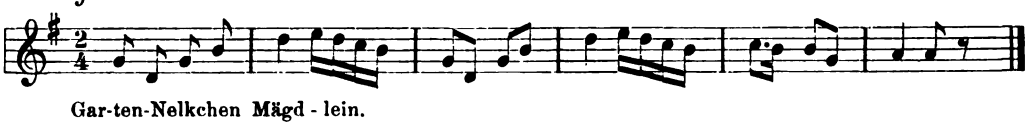
12.



Aus Bulgarien.

Allegro moderato. I. Nr. 150.

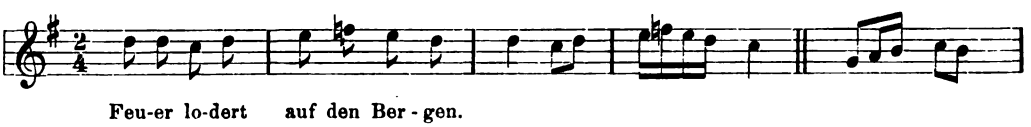
13.



Aus Bulgarien.

Andante moderato. I. Nr. 154.

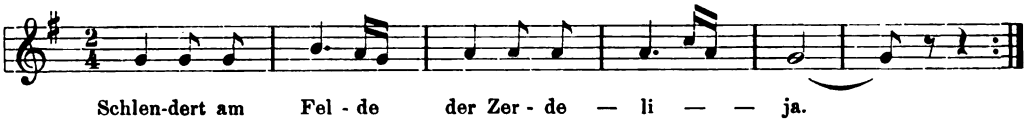
14.



Aus Montenegro.

Andante con moto. I. Nr. 181.

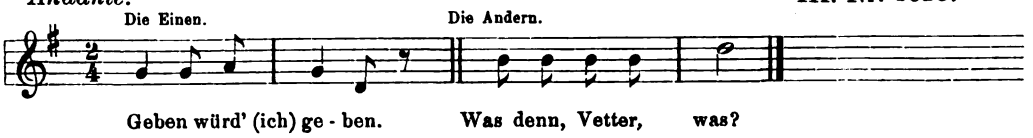
15.



Aus Montenegro.

Andante. III. Nr. 1023.

16.

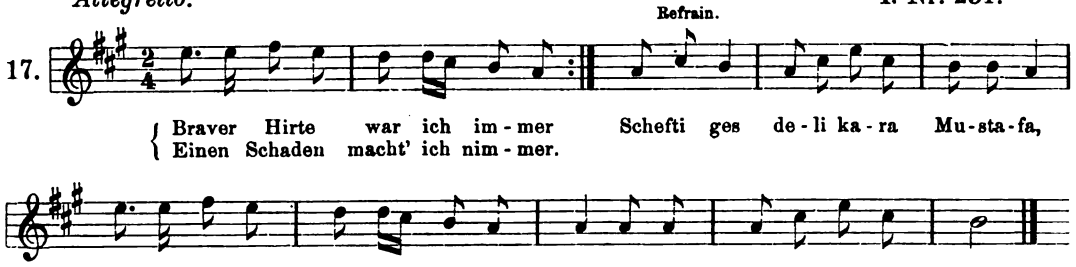


Digitized by Google

Aus Türkisch-Croatien.

Allegretto. I. Nr. 231.

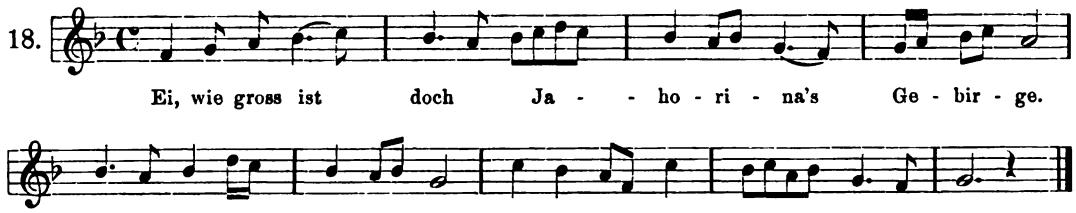
17.



Aus Bosnien.

Andante. II. Nr. 637.

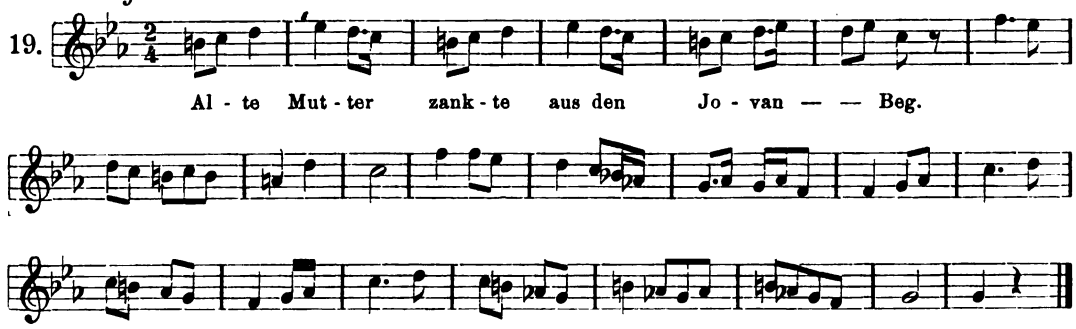
18.



Aus Bosnien.

Adagio molto. III. Nr. 885.

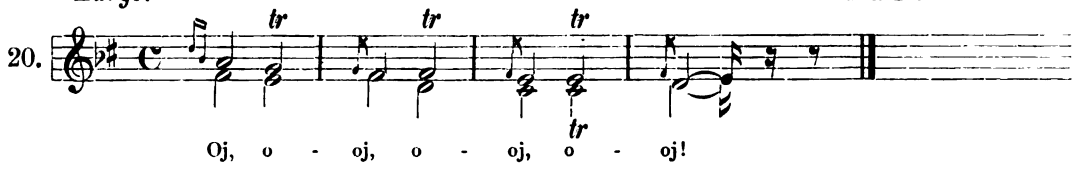
19.



Aus Croatien.

Largo. III. Nr. 1048.

20.



Eine regelrechte Structur (die sich wie Subject und Prädicat, Frage und Antwort, oder wie Vorder- und Nachsatz verhält), haben die Melodien unter den Nummern 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16 und 17. Einen Hauptgedanken (der sich wiederholt) finden wir in den Nummern 9, 16 und 19. Der erste Theil der Melodie unter Nr. 14 ist in mixolydischer Tonart gehalten, deren Scala so lautet: *ge, a, ha, ce, de, e, ef, ge.* Die alten Griechen nannten diese Tonart die hypophrygische, die Araber aber Uschak. Im christlichen Kirchengesange war diese Tonart tausend und noch mehr Jahre früher im Gebrauche, als die Türken nach Europa kamen. Die römische Kirche nannte sie Tonus quartus. Um etwaigem Zweifel vorzubeugen, als wäre diese unsere Melodie vielleicht doch unter dem Einfluss türkischer Musiktradition ent-

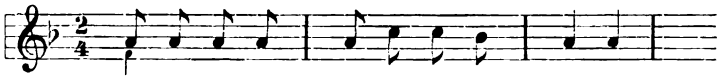
Digitized by Google

standen, verweise ich auf den zweiten Theil der Melodie. Dieser Theil geht aus der europäischen Transpositionstonart *Ge-dur*; eine Tonart aber, wie unsere Durtonart ist, kannten die Araber nicht, und so konnten dieselbe auch die Türken von ihnen nicht erlernen. Die Melodien unter Nr. 15 und 16 sind sehr primitiv und klingen auch sehr alterthümlich; aber deshalb sind sie dennoch christliche Melodien, da sie nach Art der Antiphonen der christlichen Kirche construirt sind. Unter Antiphonen versteht man nämlich jene Chorgesänge, die in der Weise unisono gesungen werden, dass die Einen fragen und die Anderen antworten. Figurationen haben die Melodien unter Nr. 10, 18 und 19, doch sind die Figuren derselben nicht identisch mit jenen, welche in arabischen Gesängen vorkommen; es sind Ausschmückungen, die im Figuralgesang der griechisch-orientalischen Kirche angewendet werden. Dieser Figuralgesang ist aber nicht nur ruhiger und erhabener als der liturgische Gesang der muhamedanischen Araber, sondern hat auch ganz andere Phrasen. So ist die Phrase im 12. und 13. Takt der Melodie unter Nr. 19 ein wahres Charakteristikon des griechisch-orientalischen Kirchengesanges. Die Melodien unter Nr. 11 und 20 enthalten ebenfalls Fiorituren, aber auch diese gehören der europäischen, namentlich der slavischen Musik an. Es gibt nämlich keine halbwegs anständige Tanburamusik, in der nicht in ausgiebiger Weise Mordent (Pralltriller) vorkommen würden. Auf harmonischer Grundlage beruhen die Melodien unter Nr. 9, 12, 13, 16 und 17. In Nr. 12 kommt sogar der gebrochene Dreiklang *de+ha+ge* vor, in Nr. 13 im ersten und dritten Takt derselbe gebrochene Dreiklang *ge+de+ge+ha(+de)*, auch in Nr. 16 im zweiten, dritten und vierten Takt *ge+de+ha+de*, und in Nr. 17 erscheint im zweiten und siebenten Takt des zweiten Theiles der gebrochene Dreiklang *a+cis+e(+cis)*. Eine Melodie aus den Tönen eines gebrochenen Accordes zu bilden, ist zwar keine Eigenthümlichkeit der slavischen, sondern der deutschen Melodisirung; aber immerhin weisen diese Melodien auf ein harmonisches System, das die Araber und mit ihnen die Türken nie gehabt haben und auch nicht haben wollten. Noch mehr zeigt die Melodie unter Nr. 20 die Harmonie an; das croatische Volk singt nämlich diese Melodie nie anders als zweistimmig. Die Melodie selbst, sowie auch die Art des Gesanges ist unendlich wild, und man könnte deshalb versucht sein, sie für türkischen Ursprunges zu halten, aber meines Dafürhaltens stammt dieselbe aus der allerältesten slavischen Zeit, vielleicht noch aus der Heidenzeit. In den Melodien unter den Nummern 12, 13, 14, 17 und 18 finden wir eine rein slavische, eine südslavische harmonische Eigenthümlichkeit, die darin besteht, dass die Melodie mit dem Dominant-Dreiklang in der Weise schliesst, dass dessen Quinte in der Melodie liegt. Betrachtet man die arabischen liturgischen oder weltlichen Melodien (die Nuben), so wird man daselbst diese Eigenthümlichkeit nicht finden. In der Melodie unter Nr. 14 ist ebenfalls eine rein südslavisch-harmonische Eigenthümlichkeit, und zwar im dritten Takt des zweiten Theiles, wo mit dem Dreiklang der Oberdominante *(de+fis+a)* geschlossen, unmittelbar darauf aber zum Dreiklang der Unterdominante *(ce+e+ge)* geschritten wird, und zwar so, dass die Melodie von der Quinte *a* auf die Terz *e* des folgenden Accordes (d. i. auf die Decime) schreitet. Weil nun in diesem Falle die Melodie aufsteigend, die Harmonie aber absteigend ist, so entsteht eine schöne Gegenbewegung, infolge derer die parallelen Quinten der beiden Accorde den Hörer nicht unangenehm berühren. Solche Beispiele kommen in unseren (croatischen) Volksmelodien sehr viele vor, während man derartige in den Melodien anderer Nationen vergebens suchen würde. Man kann daher mit Recht behaupten, dass dies eine harmonische Eigenthümlichkeit der Croaten, Serben und Bulgaren ist.

In der Melodie unter Nr. 15 wiederholt sich im Motiv ein und derselbe Ton, und zwar die Tonica (in *Ge-dur* der Ton *ge*). Dies kommt auch in den Melodien der römisch-katholischen und slavisch-orthodoxen Kirche oft vor. In unseren weltlichen Volksmelodien, besonders in humoristischen Liedern, wiederholt man desgleichen gern einen und denselben Ton, aber nicht die Tonica, sondern die Terz oder die Quint. Dies beweist aber, wie sehr unsere Volksmelodie der Harmonie zuneigt. (Siehe das folgende Beispiel und jenes unter Nr. 11 und 16.)

Aus der Bačka.

Allegro. III. Nr. 1116.



u. s. w.

Als ich da - mals in Tschu-ru - ga Knecht war.

In der Melodie unter Nr. 19 finden wir eine Structur, die der arabischen insofern ähnlich ist, weil auch sie keinen andern logischen Zusammenhang hat, als dass sich die Phrase *ha, ce, de* des Hauptgedankens einige Male wiederholt. Trotzdem ist diese Structur nicht nach dem Muster arabischer Melodien gemacht, sondern nach jenem, das in den Melodien der slavischen Kirche griechischen Ritus im Gebrauche ist.

Digitized by Google

Ich habe schon früher erwähnt, dass auch die europäische Melodie, bevor melodische Sequenzen verwendet wurden, keine bessere Structur hatte als jene der arabischen Musik. Diese Sequenzen, die in der römisch-katholischen Kirche entstanden sind, und die späterhin insbesonders die italienische und die croatische Volksmusik angenommen und auch bedeutend vervollkommt hat, wollte die slavische Kirche nach dem Schisma nicht einbürgern. Demzufolge blieben auch ihre Melodien auf dem alten, unentwickelten Standpunkt.

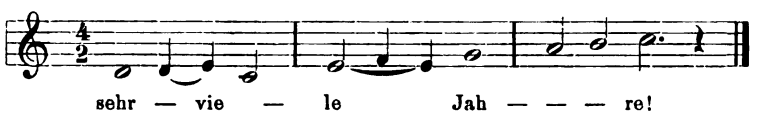
Von der Melodie unter Nr. 19 muss noch erwähnt werden, dass bei ihr der aufsteigende Leiteton *(ha, ce)* angewendet wird, was ebenfalls in den Melodien der orientalisch-orthodoxen slavischen Kirche vorkommt, wie dies aus dem Melodieschluss des folgenden Beispieles zu ersehen ist:

IV. br. 1279.

Nach serbischer Redaction:

IV. br. 1390.

Nach bulgarischer Redaction:



Das croatische, serbische und bulgarische Volk hat in seinen Volksliedern den aufsteigenden Leiteton, besonders am Schlusse der Melodie fast gänzlich ausgemerzt.

Aus diesen Melodien kann man deutlich genug ersehen, dass in den südslavischen Melodien nicht Alles türkisch ist, was seinem ungewöhnlichen Ausdruck und Charakter nach türkisch zu sein scheint. In den Agramer Bergen, woselbst die Türken niemals festen Fuss gefasst hatten, kann man sehr alte, oft gerade wilde Melodien hören; aber diese gründen sich trotzdem nicht auf arabisch-türkische Tradition, sondern stammen (gleich jener unter Nr. 20) aus der allerältesten slavischen Zeit. Und solche gibt es auch in anderen gebirgigen Gegenden, wo Croaten, Serben oder Bulgaren wohnen. Siehe unter Anderen in meiner Sammlung „Južnoslav narodne popievke“ die montenegrinischen Melodien unter Nr. 69 und 181 und das originale Vor- und Zwischenspiel zum Liede „Krštenje Hristovo“ („Die Taufe Jesus“) unter Nr. 1483.

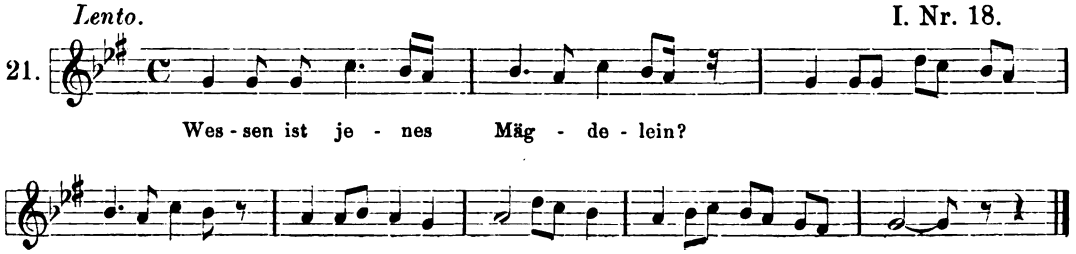
Jene Liedmelodien, welche türkische Frauen improvisiren, haben nichts oder nur sehr Weniges an sich, das an arabisch-türkische Tradition erinnern würde, was ganz natürlich ist, da die Frauen slavischer Muhamedaner zum grossen Theile einst christliche Mädchen gewesen sind und niemals die Dschamija (Moschee) besuchen, wo sie arabischen Gesang hören und diesen dann imitiren könnten.

Zum Beweise dessen mögen hier einige diesbezügliche Beispiele folgen:

Aus Serbien.

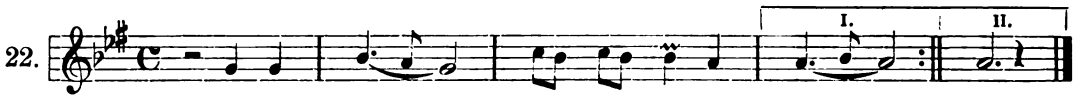
Lento. I. Nr. 18.

21.



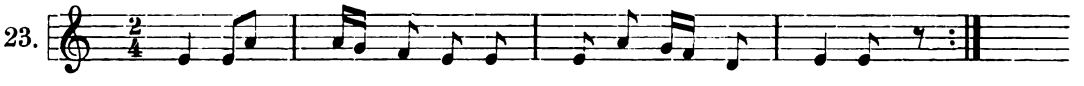
Digitized by Google

Andante. **Aus der Hercegovina.** I. Nr. 19.

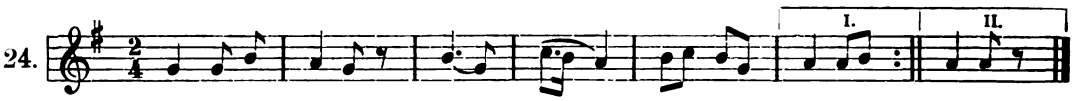


Aus Bosnien.

Allegretto. I. Nr. 141.

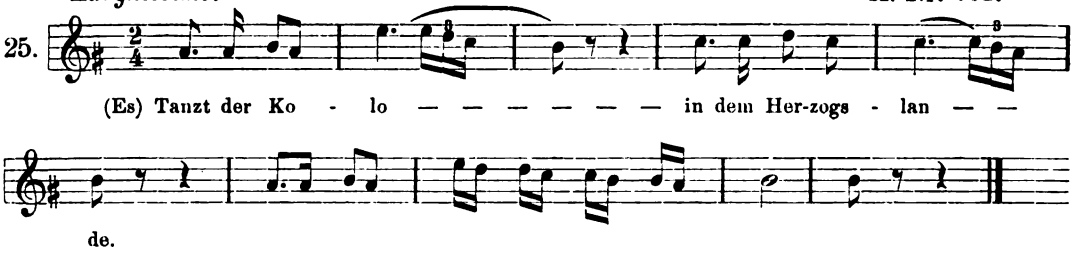


Lento. **Aus Bosnien.** I. Nr. 350.



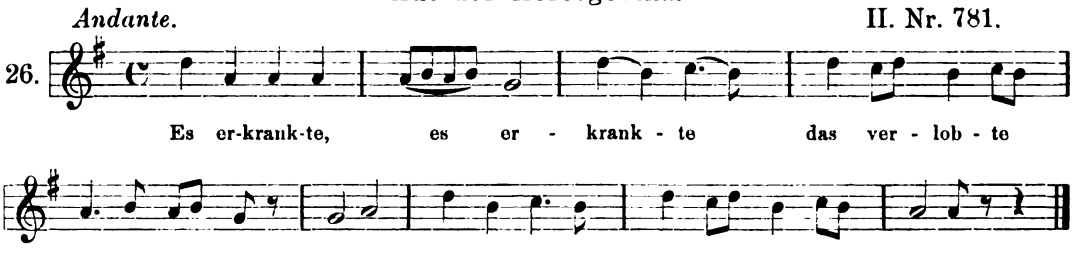
Aus der Hercegovina.

Larghissimo. II. Nr. 761.



Aus der Hercegovina.

Andante. II. Nr. 781.



Die Melodie unter Nr. 21 hat eine ganz regelrechte Structur, bestehend aus Vorder- und Nachsatz. Die Wiederholung der Tonica im Motive und der aufsteigende Leiteton weisen auf den Gesang der slavischen Kirche griechischen Ritus hin. Die Melodie unter Nr. 22 auf denselben Text ist weder so schön als die vorige, noch hat sie eine ordentliche Structur, aber ungeachtet dessen entspricht sie dennoch den Grundsätzen unserer Volksmusik. Und darum möchte ich sagen, dass diese hercegovinische Melodie einer jüngeren Redaction angehört, die von einer Person stammt, welche nicht sehr begabt, aber von guter slavischer Gesinnung war. Die Melodie unter Nr. 23 ist durchaus slavisch und erinnert an die Antiphonen der christlichen Kirche. Die Melodie unter Nr. 24 beginnt mit einer in den croatischen Volksliedern sehr häufig verwendeten melodischen Phrase. (Siehe in meiner Sammlung „Südslavische Volkslieder“ die Melodien unter Nr. 22 und 23 mit den Texten „Ej trula gradja“ [„O morsches Bauwerk“] und „Hej mjesečina“

Digitized by Google

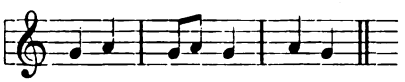
(„He, du Mondschein"). Ich möchte deshalb sagen, dass die Melodie Nr. 24 von einer muhamedanischen Katholikin stammt. Die Structur der Melodie besteht aus Vorder- und Nachsatz, gründet sich auf das harmonische Princip und endet mit dem Dominant-Dreiklang. Die Melodie unter Nr. 25 hat eine regelmässige Structur, gründet sich auf das harmonische Princip und endet ebenfalls mit dem Dominant-Dreiklang. Die Fiorituren der Melodie weisen auf die slavisch-orthodoxe Kirche hin. In der Melodie unter Nr. 26 besteht die Structur aus Vorder- und Nachsatz, ist nach harmonischen Grundsätzen gebaut und endet mit dem Dominant-Dreiklang. Die Phrasen des zweiten und fünften Taktes sind ein echtes Kennzeichen des orientalisch-orthodoxen Kirchengesanges, geradeso wie der dreizehnte Takt der Melodie unter Nr. 19.

In diesen Melodien, die von Muhamedanerinnen stammen, sind somit nicht einmal Spuren arabisch-türkischer Tradition wahrnehmbar. Ganz so verhält es sich auch mit den Melodien für Kinderlieder, denn auch in diesen kann man nicht einmal einen Schatten türkischer Tradition bemerken. Wissen und können ja doch die Mütter dieser Kinder gar nichts vom arabischen Gesange, wie wir dies schon früher hervorgehoben haben.

Endlich ist auch ganz begreiflich, dass die Melodien jener Gesänge, welche die erwachsene Jugend beim Spiel oder Tanz singt, und jene der humoristischen und der Trinklieder rein gar kein türkisches Element in sich haben. Der Alkoran verbietet nämlich den Tanz und andere lärmende Unterhaltungen und auch den Wein; der Scherz (Witz, Humor) des Moslim ist viel zu ernst und zu reflectirend, als dass er denselben in ein poetisches Kleid kleiden und auf eine heitere, übermüthige Melodie singen könnte.

Der Leser möge in meiner Sammlung „Südslavische Volkslieder" sämmtliche Kinder-, Tanz-, humoristische und Trinklieder der Reihe nach durchsehen, ob er auch nur eines finden wird, dessen Melodie arabisch-türkische Tradition an sich trüge.

Die Helden- und Bettlerlieder, welche unser Volk — sei es christlicher oder muhamedanischer Religion — singt, sind den arabisch-türkischen Liedern dieser Gattung insofern ähnlich, als sie recitativartig gesungen werden, wobei mehr die Sprach- als die Musikmelodie beachtet wird. Trotzdem schimmert in den Helden- und Bettlerliedern der Christen eine Art musikalischer Melodie durch und ist auch deren Structur eine musikalische, während die muselmanischen Lieder dieser Gattung gar keine Melodie und auch keine musikalische Structur haben. Mehmed Kolaković „begovski pivač" („der Sänger der Begs)" aus Bosnien, der uns in Agram im Jahre 1885 viele Heldenlieder mit Begleitung der Tanbura vorsang, trug diese so monoton vor, dass man seiner Ausführung den Namen „Gesang" gar nicht beilegen konnte. Auch das, was er bei seiner Recitirung auf der Tanbura ausführte, verdient nicht den Namen einer Musikbegleitung, denn seine Begleitung bestand blos aus folgenden zwei Tönen:



Dasjenige, was in seinem sogenannten Gesange türkisch war, lässt sich darauf zurückführen, dass er gewisse wilde Gurgeltöne anwendete, zuweilen die Töne durch die Zähne herausdrückte, mit der Zunge schnalzte, durch die Nase sprach und andere Ungeheuerlichkeiten ausführte.

Einen türkischen Bettler, der seinen Gesang mit der Gusle (die alte slavische Geige) begleiten würde, habe ich noch nicht gehört, kann daher auch nicht sagen, ob und inwiefern sein Geigenspiel jenem ähnlich ist, welches arabische Bettler in Kairo ausführen. (Siehe in dieser Abhandlung das betreffende Beispiel auf S. 556.) Von den christlichen blinden Bettlergeigern kann ich sagen, dass dasjenige, was sie im Verlaufe

Digitized by Google

des Liedes als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel geigen, gar nichts Arabisches an sich hat.[1]) Auch jenes Nachspiel, das ein Blinder, der auf der Holzbrücke des Goldenen Horn in Constantinopel sass, auf der Gusle spielte, und das Ritter von Abramović in Noten setzte, nämlich:

wird weder der arabischen noch der türkischen Tradition angehören, weil die arabisch-türkische Musik eben keine übermässige Secunde *(hes-cis)* hat.

Hier muss ich noch auf die Frage antworten: In welchen slavischen Ländern haben die Türken die Volksmusik der Eingebornen am meisten beeinflusst?

Nach dem Abzug der herrschenden Türken aus Serbien sind mit ihnen grösstentheils auch jene Serben fortgezogen, die den Islam angenommen hatten. Die geringe Zahl serbischer Muhamedaner, die in Serbien verblieben, hörten auf, ein Factor in der serbischen Volksmusik zu sein.

Jene serbischen Volksmelodien, welche im Jahre 1815 der Pole Franz Mirecki in Noten gesetzt und Vuk Karadžić in seiner „Narodna srbska pjesnarica, čast vtora" („National-serbisches Liederbüchlein, zweites Heft") veröffentlicht hat, und jene, welche im Jahre 1826 Josef Schlesinger in Noten gesetzt und Emanuel Kolarović im „Srpski ljetopis" („Serbisches Jahrbuch") vom Jahre 1828 drucken liess, haben noch ziemlich viel türkisches Element in sich. Weniger türkischen und mehr kirchlichen Einfluss zeigen die serbischen Melodien, die um das Jahr 1850 Cornel Stanković und Alois Kalauz in und ausser Serbien sammelten und in Noten setzten, und jene, die ich in den Jahren 1860—1870 aufzeichnete. In den Melodien, welche um das Jahr 1890 in Noten gesetzt wurden, bemerkt man, dass sich das serbische Volk bemüht, sich nicht nur des türkischen, sondern auch des kirchlichen Einflusses zu entledigen und sich an die reine weltliche Volkstradition zu halten. Es ist, als wenn das serbische Volk denken würde: „Was kirchlich ist, soll heilig und unverändert aufbewahrt bleiben, doch soll dieses Heilige nicht mit dem profanen weltlichen Gesang verquickt werden."

Dasselbe Verfahren merken wir auch in der serbischen Sprache. Auch in dieser gab es viele türkische und altslavische Wörter, aber seit Vuks Auftreten bemühen sich die Serben, einen und den andern Einfluss auszumerzen und sich blos an die reine Volkssprache zu halten. Man muss nämlich wissen, dass unser Volk in seiner Entwicklung niemals einseitig vorgeht, wie wir dies leider bei unserer Herrenclasse bemerken, sondern dass es allseitig ist. Darum sind aber auch seine culturellen Erscheinungen stets consequent durchgeführt und bilden ein wunderbares organisches Ganze.

Sehr interessant sind in dieser Beziehung jene serbischen Volksmelodien, welche der renommirte Künstler Davorin Jenko aufgezeichnet und im Karić'schen Werk „Srbija" (Belgrad 1887) publicirt hat, weiterhin jene, welche unser begabter croatischer Componist Franz S. Vilhar um das Jahr 1893 nach lebendem Gesang in Noten setzte, und jene von Herrn Vladimir R. Gjorgjević, die im Jahre 1896 in Belgrad unter dem Titel „Српске народне мелодије" („Serbische Nationalmelodien") gedruckt wurden. Gjorgjević hat dieselben nicht nur correct notirt und correct rhythmisirt, sondern

[1]) Siehe in meiner Sammlung „Südslavische Volkslieder" im IV. Bd. die „Prosjačke i Junačke popievke" („Bettler- und Heldenlieder").

Digitized by Google

auch ganz passend harmonisirt, indem er nichts Unnatürliches und Fremdartiges eingemengt hat.[1])

Jene Instrumentalmusik, welche die Serben „Turćija“[2]) nennen, und die von einigen Bläsern bei Begleitung der Trommel und der Grande-Cassa ausgeführt wurde, besorgen jetzt in Serbien einzig und allein die Zigeuner. Karić schreibt diesbezüglich: „Die Tschemane (Geige) und die Zurla (Pfeife), begleitet von Castagnetten, kleiner und grosser Trommel, spielen nur noch die Zigeuner. Unser Bauer (der serbische) hält das Spielen auf diesen Instrumenten für eine zigeunerische Beschäftigung.“[3]) Nur der Zigeuner, gehöre er welcher Religion immer an, accommodirt sich überall der musikalischen Tradition und dem musikalischen Geschmack jenes Volkes, bei dem er sich mit Musikmachen sein tägliches Brot verdient. In Serbien spielt er serbische, in Rumänien rumänische, in Ungarn magyarische, in Arabien arabische Stücke u. s. w. Hie und da scheint zwar in seiner Musik auch zigeunerisches Element durch, und kommen auch Anklänge von andern Nationen zum Vorschein, denn der Zigeuner durchwandert die ganze Welt; aber in der Hauptsache bestrebt er sich dennoch, mit seiner Musik jenem Volke zu gefallen, das ihn bezahlt. Zieht man dies in Betracht, so werden wir es gleich heraus haben, warum in den serbischen Volkstänzen ausser Serbisch-Originalem auch so manches Fremde vorkommt.[4])

In Bulgarien verhält es sich anders. Dort sind die Eingebornen, die zum Islam übertraten, auch nach dem Abzug der herrschenden Türken in ihrem Vaterlande verblieben. Diese slavischen Moslemin, von denen ein Theil noch unter türkischer Herrschaft steht, bewahrten bis zum heutigen Tage Einiges aus der arabisch-türkischen Tradition, wie ich dies bereits hinlänglich erläutert habe. Im Sonstigen sind aber die Bulgaren, wie mir scheint, noch nicht zu jenem musikalischen Process gekommen, zu dem die Serben gelangt sind. Dort bilden nämlich die Muhamedaner für sich eine Welt, die sich — wenn Jene auch dem Blute nach Bulgaren sind — in Allem von den Christen unterscheidet, die bulgarischen Christen aber stehen wieder in ihren weltlichen Melodien unter dem mächtigen Einfluss der orientalisch-orthodoxen Kirche.

In Bosnien, wo Muhamedaner mit römisch-katholischen und griechisch-orientalischen Christen sozusagen unter einem Dach wohnen, konnte die christliche Kirche

---

[1]) Dieser junge strebsame Mann dachte wahrscheinlich, dass er der serbisch-nationalen und mit ihr der südslavischen Musik am besten nützen könne, wenn er nur solche Melodien aufzeichnet, die im serbischen Volke leben und bis jetzt noch nicht in Noten gesetzt wurden. Es ist wahr, dass auf diese Weise unser Liederschatz bereichert wird; aber für wissenschaftliche Studien, mit denen man die Entwicklung und die Wiedergeburt einer Volksmusik constatiren will, sind Varianten solcher Melodien, die bereits früher Jemand in Noten gesetzt hat, eben so wichtig, wenn nicht noch wichtiger als die zum erstenmal aufgezeichneten, wie dies die vorliegende Abhandlung darthut. In der angenehmen Hoffnung, dass Herr Gjorgjević in unseren patriotischen Kreisen so viel Anklang finden wird, um noch mehrere Hefte derartiger Gesänge (und auch Tänze!) drucken lassen zu können, rathe ich ihm, in Hinkunft bei jedem Liede den Ort anzugeben, wo er dasselbe gehört hat, und auch einige Varianten, die vom Volke selbst stammen, aufzuzeichnen.

[2]) Turćija (serbisch), Türük (türkisch), eine türkische Arie (Melodie). — Dr. Fr. Miklosich, „Die türkischen Elemente in den südost- und osteuropäischen Sprachen“. Denkschriften der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, 1885, T. 35, S. 181.

[3]) „U ćemaneta i zurle sviraju i u daïre i bubanj ili goč udaraju mahom Cigani. Seljak u nas drži, da je sviranje u ove instrumente ciganski posao.“

[4]) Siehe im Karić'schen Werk „Srbija“ (Serbien) den Tanz Koritanka (der zigeunerisch und europäisch ist), den Tanz Gjurgjevka (mit polnischem Rhythmus), und in meiner Sammlung „Südslavische Volkslieder“ den Tanz Duneranka (der etwas zigeunerisch klingt) und den Tanz Kokona Mariola (der wieder neugriechisch ist), Bd. III, Nr. 1181 und 1183.

Digitized by Google

die weltliche Musik nicht derart beeinflussen wie in Serbien und Bulgarien, und deshalb findet man daselbst noch immer arabisch-türkische Musiktradition. Die Ursache dieser Thatsache wird wohl darin zu finden sein, dass die slavische Bevölkerung Bosniens, welche den Islam angenommen hat, weder der morgenländischen noch der römisch-katholischen Kirche angehörte, da diese Slaven grösstentheils Bogomilen waren. Diese religiöse Secte hatte keinerlei kirchlichen Ritus und keine kirchliche Hierarchie, welche das im Volke hätte bewahren können, was den christlichen Ritus angeht, wozu auch der Gesang gehört. Bei den Bogomilen hatte somit der Islam nicht nöthig, christliche Gebräuche und christlich-kirchliche Melodien auszurotten, da die Bogomilen lange vor der Ankunft der Türken Alles selbst verworfen und vergessen hatten, was sie an die christliche Kirche hätte erinnern können.

Was bei den muhamedanisirten Bogomilen von früher her geblieben ist, war ihnen angeborenes Slavisches und nicht Kirchliches. Wenn wir aber trotzdem in Bosnien und in der Hercegovina auch eine solche Musiktradition vorfinden, die auf eine oder die andere christliche Kirche hinweist, so glaube ich, dass dies nicht anders als so erklärt werden kann, dass der Improvisator der betreffenden Melodie Christ war und Christ geblieben ist, oder dass er erst später zur muhamedanischen Religion übertrat.

Was Montenegro betrifft, so habe ich dies Land in musikalischer Beziehung noch nicht durchforscht. Im Jahre 1869 war ich mit Fran Kurelac nur zwei Tage und drei Nächte in Cetinje, aber gerade damals war keine günstige Gelegenheit zu ernsten Forschungen. Zu jener Zeit brach nämlich in der Boccha ein Aufstand aus, mit dem das montenegrinische Volk sympathisirte. Die Montenegriner sahen uns Beide mit scheelen Augen an und wichen uns aus; wahrscheinlich hielten sie uns für Spione. Zu unserem Leidwesen war der erlauchte Fürst damals nicht in Cetinje, sondern hielt sich, wie man uns sagte, in seiner Sommerwohnung auf, die in einer waldigen Gegend liegt. Infolge des geringen Anklanges, den wir fanden, verliessen wir Cetinje früher, als wir ursprünglich vorhatten.

Die Sammlung montenegrinischer Lieder, welche der Tscheche Herr Kuba veröffentlichte, ist wiederum keine derartig systematische und verlässliche Arbeit, dass man daraus einen allgemeinen Ueberblick der wahren montenegrinischen Volksmusik bekommen könnte. Sie ist ein Gemisch bulgarischer, croatischer und serbischer Melodien, zumeist schwacher Plagiate, die ihm Leute vorgesungen haben, welche die weite Welt durchstreift hatten. Da Herr Kuba die Temperatur slavischer Intervalle und auch unsere musikalischen Eigenthümlichkeiten nicht kennt, so hat er viele Melodien gar nicht verstanden und auch deren Tonarten nicht getroffen. Zudem versah er die Melodie mit einer so ungehobelten, unnatürlichen, überspannten und geradezu schwäbischen Clavierbegleitung, dass er damit auch jene Melodien ihres wahren Charakters beraubte, die sonst originell und schön sind.

Jene montenegrinischen Melodien, die ich noch im Manuscript besitze, und einige aus der Sammlung Kuba's bestärken mich in der Ueberzeugung, dass auch Montenegro seinen eigenen Musikschatz haben wird, der, wenn gehoben, uns noch Manches erklären könnte.

Es wäre deshalb angezeigt, wenn irgend ein Fachmann diesen Schatz noch früher sammeln würde, bevor die fremde Kunstmusik das vernichtet, was originell ist, und was diese tapferen Bergbewohner Jahrhunderte hindurch treu bewahrt haben. Im Monat März 1879 schrieb die Zeitschrift „Glas Crnogorca“ („Die Stimme des Montenegriners“) ganz richtig: „Montenegro geht nicht mit fremden Füssen und singt auch nicht mit

Digitized by Google

fremder Stimme.“ Allein ich fürchte trotzdem, dass die Montenegriner mit der Zeit so singen werden, wie sie fremde Musiker lehren. Dies bezeugt gewissermassen die montenegrinische Hymne, welche der Capellmeister Fr. Wimmer in Musik gesetzt hat.

In einem Theile Croatiens, nämlich im oberen, und in Slavonien, wo die Türken nur bis zum Jahre 1688 verblieben, haben Letztere sehr wenig Spuren in der Volksmusik der Croaten hinterlassen. Heutzutage findet man in unseren Volksmelodien aus diesen Gegenden gar nichts mehr, das auf türkische Musiktradition hinweisen würde, und zwar weder in der Gesangs- noch in der Instrumentalmusik. Ich glaube, dies hat darin seinen Grund, weil das Volk Croatiens und Slavoniens den Islam nicht angenommen und ihm die türkische Art des Singens und Musizirens nicht zugesagt hat. Das Volk in Croatien und Slavonien, sowie auch jenes anderer Länder, wo Croaten oder Serben wohnen, liebt seinem Temperament zufolge Melodien mit heiterem und lieblichem Ausdruck mehr, als solche von verzweifeltem und fantastischem Charakter.

So lange die Türken in diesen unseren Ländern hausten, sang auch das croatische Volk eine oder die andere Melodie nach türkischer Art, um sich damit bei den türkischen Machthabern gewissermassen einzuschmeicheln; aber sobald die Türken das Land räumen mussten, hörte das Volk auf solche Lieder zu singen, oder wenn es auch ein oder das andere sang, weil ihm der Text des Liedes gefiel, so hat es die ursprüngliche Melodie nach seinem croatischen Geschmack und nach Art des katholischen Gesanges umgearbeitet. Ich sage, nach der Art des katholischen Gesanges, denn die liturgischen Gesänge der katholischen Kirche selbst haben sehr wenig die weltliche Musik der Croaten beeinflusst. In dieser Hinsicht emancipirte sich das croatische Volk zwei bis drei Jahrhunderte früher als das serbische. In unseren heutigen weltlichen Melodien kommt keine Phrase vor, die an den liturgischen Gesang der römisch-katholischen Kirche erinnern würde. Dem Volk käme dies als Profanation vor. Zudem sind alle unsere Volksmelodien nach harmonischen Grundsätzen gebaut, was in den liturgischen Melodien, besonders in den älteren, nicht der Fall ist.

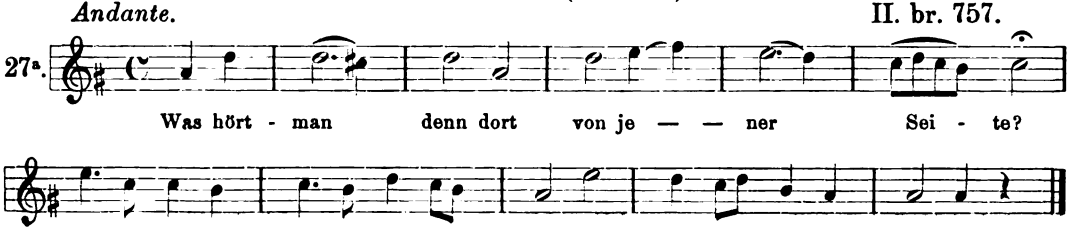
Der Moralist Reljković, Dichter des „Satyr“, behauptete, der Tanz Kolo sei türkischen Ursprungs; er stellte diese Behauptung auf, um die damalige junge Welt vom Kolo abzuhalten, da in demselben manche Zügellosigkeit zu Tage trat. Mit diesem Schreckmittel, der Kolo sei türkischen Ursprungs, erzielte er jedoch nur, dass sich das Volk von nun an im Kolo anständiger benahm; aber aufgegeben hat es diesen seinen Nationaltanz nicht, da es ganz gut fühlte und vielleicht auch wusste, dass der Kolo ein Gut der Croaten und nicht der Türken ist.

Noch muss ich bemerken, dass das croatische katholische Volk, da es die Melodisirung der orthodoxen christlichen Kirche nicht kannte, viele Melodien, die von Orthodoxen oder von solchen Moslemin stammen, deren Vorfahren einst der orientalisch-orthodoxen Kirche angehörten, deshalb umarbeiteten, weil sie der Meinung waren, diese Melodien wären türkischen Ursprungs. Hier einige solcher Melodien:

Aus Bosnien (Serbien).

Andante. II. br. 757.

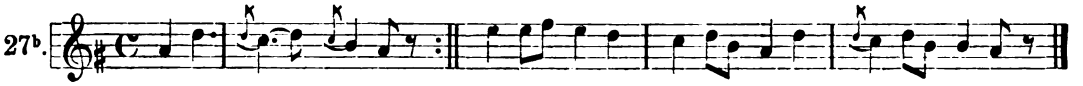
27a.



Digitized by Google

Andantino. **Aus Kostajnica in Croatien.** II. br. 759.

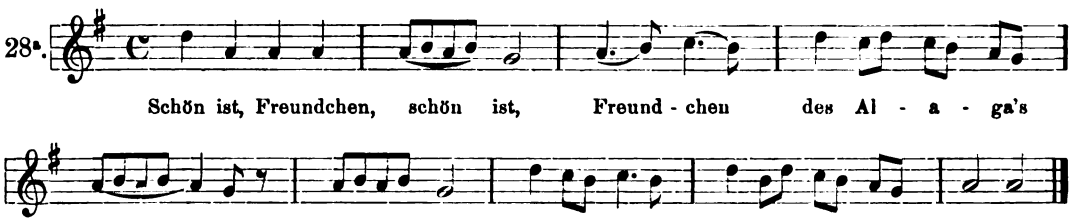
27b.



Was hört man denn dort

Andante. **Aus Serbien (?).** II. br. 782.

28a.

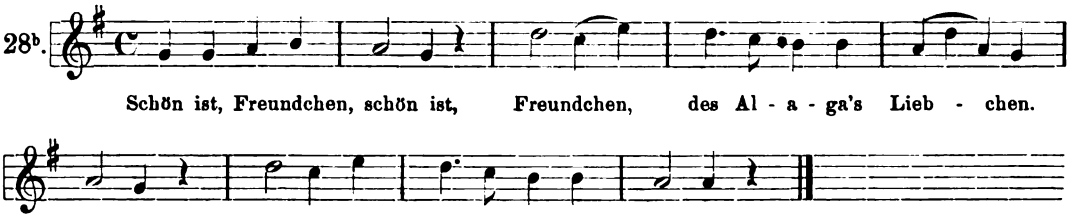


Schön ist, Freundchen, schön ist, Freund - chen des Al - a - ga's Lieb - chen.

Diese Melodie veröffentlichte Kolarović im Jahre 1828 im „Srpski ljetopis" („Serbisches Jahrbuch").

Adagio. **Aus Slavonien.** II. br. 783.

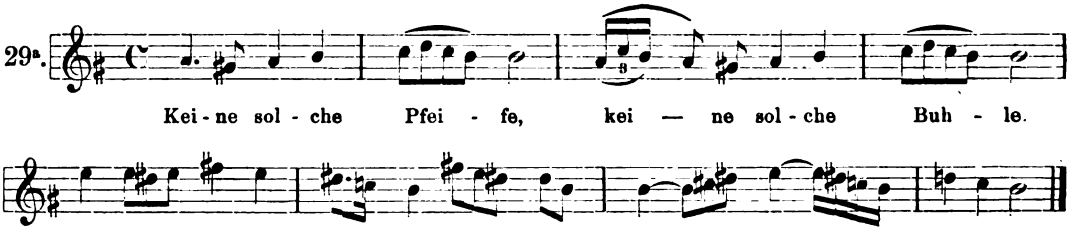
28b.



Schön ist, Freundchen, schön ist, Freundchen, des Al - a - ga's Lieb - chen.

Larghetto. **Aus Bosnien.** III. br. 861.

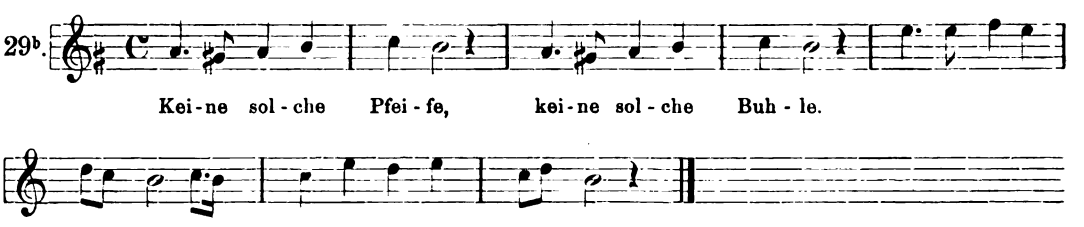
29a.



Kei - ne sol - che Pfei - fe, kei — ne sol - che Buh - le.

Larghetto. **Aus Croatien.** III. br. 862.

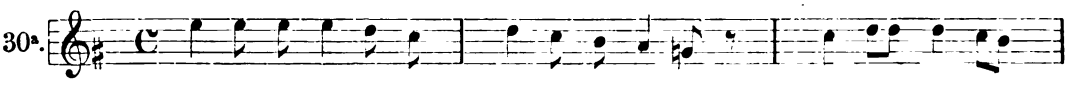
29b.



Kei - ne sol - che Pfei - fe, kei - ne sol - che Buh - le.

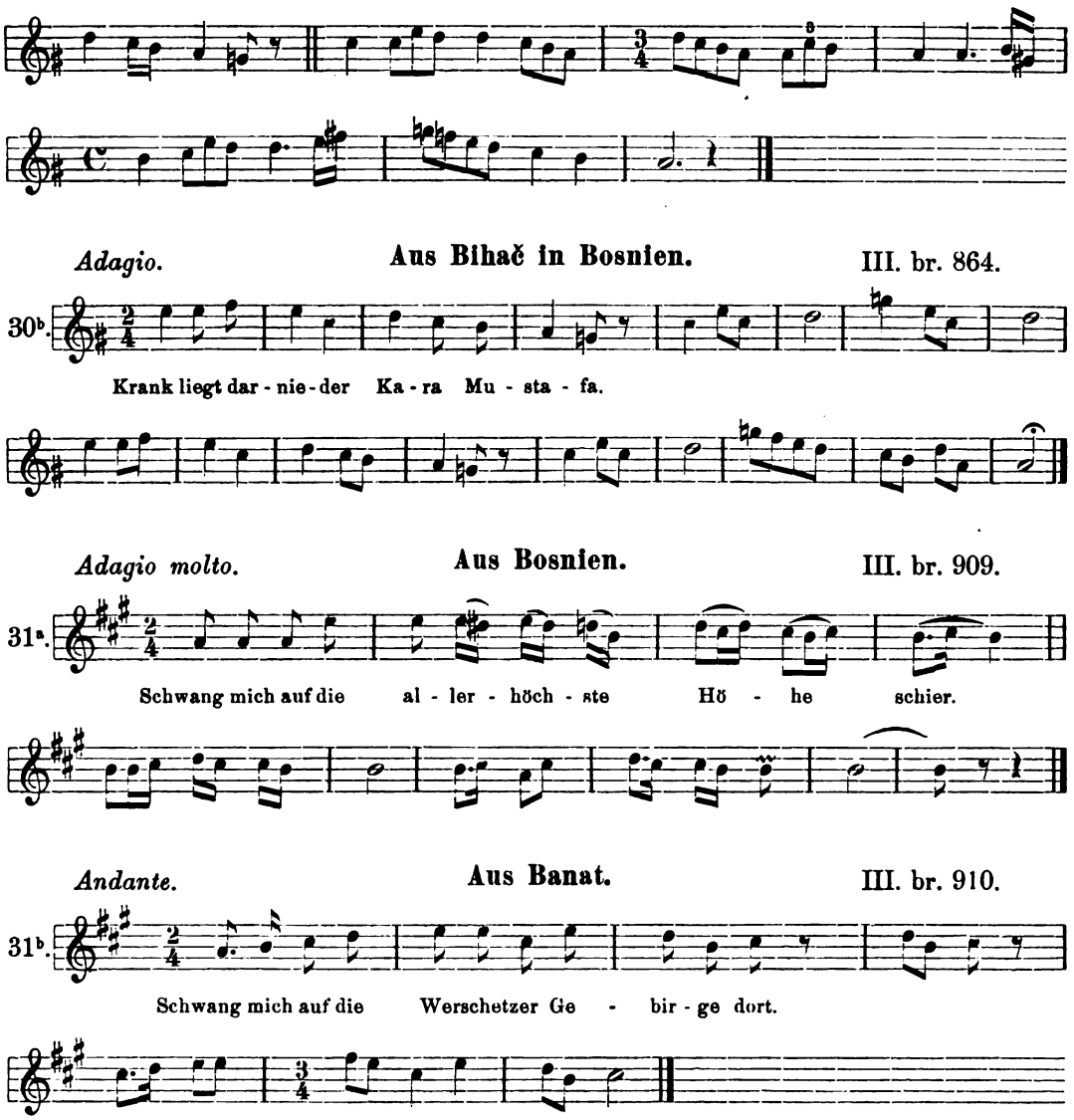
Largo assai. **Aus Syrmien.** III. br. 863.

30a.



Krank liegt dar - nie - der der Ka - ra Mu - sta - fa.

Digitized by Google



Ich gebe mich der angenehmen Hoffnung hin, dass meine Ausführungen den Leser überzeugt haben werden, dass die vergleichende Musikwissenschaft für die Geschichte der Kunst und der culturellen Entwicklung eines Volkes ebenso wichtig sein kann, wie die vergleichende Philologie, ja dass sie in mancher Beziehung sogar noch wichtiger ist, da die Volksmusik thatsächlich ein Spiegel der Volksseele, der Zeit und der Verhältnisse ist, in denen ein Volk in einzelnen Jahrhunderten oder in einzelnen Decennien gelebt hat. Treffend sagt unser Sprichwort: „An dem Gesang erkennt man die Zeit;“ denn der Gesang verräth wirklich das Geschick oder das Missgeschick des Volkes einer gewissen Zeitperiode.

Das Ergebniss dieser Abhandlung lässt sich in Kurzem wie folgt zusammenfassen:

1. Die Türken haben keine eigene Musiktradition; dasjenige, was sie in der Musik können und von ihr wissen, haben sie von den Arabern erlernt.

2. Die Slaven, welche nach der türkischen Invasion in Europa zum Islam übertraten, haben zwar ihre slavische Musiktradition nicht gänzlich aufgelassen, aber der arabisch-liturgische Gesang des Islams hat dennoch auf die Melodisirung ihrer weltlichen

Digitized by Google

slavischen Lieder (Liedertexte) mächtig genug eingewirkt, namentlich bei jenen bosnischen Eingebornen, welche der religiösen Secte der Bogomilen angehörten.

3. Die Frauen und Kinder der slavischen Muhamedaner standen nicht unter dem Einfluss der arabisch-türkischen Melodie, und deshalb haben sie auch die slavische Musiktradition getreu bewahrt.

4. Die arabisch-türkische Musik ist dort verblieben, wo sie vor 500 Jahren war; sie ist in keiner Beziehung fortgeschritten und hat sich gar nicht vervollkommt. Daran ist jedoch nicht der Islam selbst schuld, wie viele europäische Gelehrte glauben, sondern der Umstand, dass die Moslemin die Harmonie nicht kannten, als sie aber Kenntniss davon erhielten, die Mehrstimmigkeit nicht berücksichtigen wollten, weil sie von Christen ausgegangen ist.

5. Vieles, was fremde Gelehrte und Musiker und selbst auch die christlich-slavischen Völker in unserer Volksmusik für türkischen Ursprung halten, ist nicht türkisch, sondern slavisch.

6. In neuerer Zeit verschwindet bei dem croatischen, serbischen und bulgarischen Volk immer mehr und mehr die arabisch-türkische Musiktradition und bei den Croaten und Serben auch der Einfluss der christlichen Kirche, da sich das Volk, wo es nur angeht, bestrebt, seine Musik von fremdem Ingredienz zu reinigen.

Erwägend diesen sechsten Punkt, glaube ich, dass es gerechtfertigt wäre, wenn in dieser Hinsicht die Slaven muhamedanischer Religion den Croaten und Serben folgen würden, die sagen: „Dasjenige, was der Sprache und dem Gesange nach kirchlich ist, soll in der Kirche als altes Heiligthum unangetastet verbleiben; doch soll dieses Heiligthum weder in die nationale Sprache, noch in die nationale Musik eingeschmuggelt werden. Die Nation kann und darf nicht in ihrem Sein auf dem alten Standpunkt verbleiben, sondern muss sich im Geiste der Zeit, in der sie lebt, entwickeln und fortschreiten.

Es wäre vergeblich, zu leugnen, dass jetzt der nationalen Musik der südlichen Slaven abermals grosse Gefahr droht, und zwar von der fremden hochentwickelten Kunstmusik. Diese Gefahr ist aber insofern grösser als jene seitens der arabisch-türkischen Musik, weil zur Türkenzeit nur das eigentliche Volk, nicht aber auch die slavische Intelligenz zur türkischen Musiktradition hinneigte, während jetzt unsere Intelligenz nicht nur der fremden Kunstmusik zugethan, sondern von deren Vollkommenheit und Genialität geradezu berauscht ist. Und so haben wir thatsächlich zu fürchten, dass endlich und letztlich auch das Volk erschlaffen und seine Musiktradition im Stiche lassen, ja dass es sich deren am Ende gar schämen wird.

Damit es zu dieser Katastrophe nicht komme, ist es unbedingt nothwendig, dass sich sämmtliche Künstler der südlichen Slaven darin einigen, der fremden Fluth den Weg zu versperren. Dies kann aber wieder nur so erreicht werden, wenn sie Musikwerke schaffen auf Grund unserer musikalischen Eigenthümlichkeiten, und wenn diese Werke ihrem Inhalt, ihrer Form und ihrer Ausarbeitung nach fremden Compositionen ebenbürtig sind, endlich wenn sie die slavische musiklernende Jugend im nationalen und nicht im fremden Geiste erziehen.

Dies rathe ich nicht aus etwaiger Animosität gegen fremde Kunstmusik, sondern aus reinem Patriotismus, weil ich eben wünsche, dass wir nicht Sclaven fremder Kunst werden, die uns auch materiell schädigt, sondern dass wir frei und unabhängig schaffen, um auf diese Weise ein Factor in der allgemeinen musikalischen Cultur zu werden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 196.40.10
Das turkische element in der volksm
Loeb Music Library
BDA7528
3 2044 041 118 969

Digitized by Google

Digitized by Google